"Cornell Woolrich voleva essere come F. Scott Fitzgerald. Finì invece per diventare il Poe del 20° secolo" (Francis Nevins)

Woolrich è stato, tra gli anni Trenta e gli anni Quaranta del Novecento, uno dei più importanti e prolifici scrittori di crime fiction; ed è il romanziere da cui sono stati ricavati in assoluto più film noir. Ai suoi romanzi e racconti, usciti nel circuito delle riviste pulp e dei paperbacks, si sono ispirati grandi registi come Alfred Hitchcock e Robert Siodmak, François Truffaut e Rainer W. Fassbinder. Questo saggio rappresenta la prima analisi sistematica uscita in Italia dedicata all'influenza avuta dalla sua opera sull'evoluzione delle forme cinematografiche almeno fino agli Settanta, quando ha giocato un ruolo anche nella nascita del cosiddetto "giallo all'italiana".

Andrea Bettinelli collabora con il Centro Studi Cinematografici ed è membro di redazione della rivista "Il ragazzo selvaggio", su cui ha pubblicato diversi contributi che esplorano il rapporto tra cinema e letteratura, con particolare riferimento ai romanzi noir e pulp.

Un.elegia nera e disperata. Cornell Woolrich e il cinema

ANDREA BETTINELLI

Un'elegia nera e disperata

Cornell Woolrich e il cinema

Cinema e letteratura | Noir

ANDREA BETTINELLI

Un’elegia nera e disperata

Cornell Woolrich e il cinema

© 2025 Andrea Bettinelli. Tutti i diritti riservati.
È vietata la riproduzione totale o parziale del presente volume con qualsiasi mezzo senza l'autorizzazione dell'autore. È consentito citare i contenuti nei limiti previsti dalla legge, a condizione che sia indicata la fonte.
Disegno di copertina di Francesco Bettinelli.

INDICE

Introduzione: uno scrittore febbricitante p. 7

Parte 1. Woolrich e il cinema americano p. 33
1.1 *L'uomo leopardo* di Jacques Tourneur p. 34
1.2 *La donna fantasma* di Robert Siodmak p. 51
1.3 *Non voglio perderti* di Mitchell Leisen p. 68
1.4 *La finestra sul cortile* di Alfred Hitchcock p. 79
1.5 Altri adattamenti hollywoodiani p. 93
1.6 Adattamenti per la televisione p. 123

Parte 2. Woolrich e il cinema europeo p. 131
2.1 Woolrich in Francia: François Truffaut p. 132
2.2 *Martha* di Rainer W. Fassbinder p. 145
2.3 Woolrich e il giallo all'italiana p. 155

Appendici p. 163
Antologia critica p. 164
Bibliografia p. 180
Filmografia p. 195

"Cornell Woolrich voleva essere come F. Scott Fitzgerald. Finì invece per diventare il Poe del 20° secolo" (F. Nevins)

"Il flusso delle parole era come un arco elettrico che attraversa lo spazio da un polo a quello opposto, da me alla carta, e poi da me alla macchina da scrivere... per non andarsene più via. Non ero in grado di dire cosa fosse... una specie di energia" (C. Woolrich)

Introduzione: uno scrittore febbricitante

A dispetto della sua prosa, giudicata da molti claudicante, Cornell Woolrich (1903-1968), attivo anche sotto il nome di William Irish e di George Hopley, è diventato una vera e propria icona della letteratura noir, attirando su di sé l'attenzione di produttori e registi cinematografici che hanno trovato nella sua opera una miniera inesauribile di invenzioni narrative da sfruttare per lo schermo. Sono oltre un centinaio infatti i film, per il cinema e per la tv, ispirati ai suoi libri: tra questi non pochi titoli memorabili della storia del cinema, americano ed europeo; e alcuni episodi delle celebri serie

televisive prodotte negli anni Cinquanta da Alfred Hitchcock. A cui vanno aggiunti i numerosi adattamenti radiofonici, all'interno di trasmissioni quali Mollé mystery theatre (1943-1951) e Suspense (1942-1962).

Come fa notare James Naremore, «se si considera il numero degli adattamenti, Woolrich non è molto distante da Shakespeare, Jane Austen o Conan Doyle; ma ha ispirato più film noir che qualsiasi altro scrittore».[1] Nonostante questo, ancora nel 2001 Forster Hirsch afferma risolutamente che Woolrich «non ha ancora ricevuto il riconoscimento che merita in qualità di abile artista popolare (il migliore nel suo genere, di fatto)».[2] Grava su di lui un pregiudizio negativo che risente dell'incomprensione dei meccanismi di funzionamento della letteratura di genere, ritenuta una forma espressiva minore. Si contano sulle dita di una mano le pubblicazioni che cercano di fare da ponte tra i contributi specialistici, che compaiono nel circuito delle riviste di settore, e il pubblico generalista. In Italia sono usciti soltanto due volumi che fanno il punto sulla sua fisionomia: quello edito da Mondadori e la raccolta di saggi curata da Fazio e Valle, entrambi meritori, ma ormai datati e piuttosto difficili da reperire. Fuori dall'Italia, oltre alla preziosa e documentata biografia di Francis Nevins, si

[1] Naremore, *An aftertaste of dread*. Da qui in avanti traduciamo in italiano i brani dei saggi in inglese.
[2] Hirsch, *The dark side of the screen*, p. 46.

segnala il repertorio di Thomas Renzi che passa in rassegna gli adattamenti tratti dai romanzi e racconti dello scrittore. Nell'ambito degli studi di cinema, gli dedica una particolare attenzione, oltre al già citato Naremore, anche David Bordwell. Scarseggiano tuttavia le analisi approfondite dei suoi testi, i lavori di esplorazione che vadano oltre le indicazioni generali - che troviamo ripetute un po' ovunque - per scendere in profondità nei meandri dei congegni narrativi di Woolrich e definire con maggiore precisione l'entità del suo apporto allo sviluppo delle forme cinematografiche. Nemmeno nella sterminata bibliografia dedicata alla *Finestra sul cortile* di Hitchcock, uno dei film più influenti della storia del cinema, è facile reperire analisi adeguatamente strutturate del racconto da cui è tratto il film. Il presente volume intende dare un modesto contributo per tentare di colmare questa lacuna.[3]

Un monaco della scrittura

Il mito di Woolrich nasce anche dalla corrispondenza della sua vita al tono dell'opera: omosessuale e alcolizzato, visse recluso in una stanza di albergo con la madre, alla quale lo legava un rapporto morboso, dedicandosi ossessivamente alla scrittura. Una biografia che lo mette accanto agli altri grandi scrittori

[3] I capitoli 1.2, 1.3, 1.4 e 2.1 di questo volume recuperano, con leggeri ritocchi, articoli apparsi sulla rivista «Il ragazzo selvaggio». Gli altri sono inediti.

"maledetti" della letteratura del mistero, da Edgar Allan Poe a Lovecraft a Chandler, tutti caratterizzati da un'incapacità di vivere, da ferite durature provocate in modo particolare dal rapporto con la figura materna.
Cornell George Hopley-Woolrich (questo il nome completo all'anagrafe) nasce a New York il 4 dicembre del 1903, da Genaro Hopley-Woolrich, un ingegnere civile di religione cattolica, e da Claire Attalie Tarler, ebrea di origini russe. Quando ha solo tre anni, la famiglia si trasferisce in Messico, ma il matrimonio tra i genitori non regge: così Claire torna a New York, mentre Cornell resta in Messico con il padre fino all'adolescenza. Gli studiosi sono soliti riportare un paio di episodi del soggiorno messicano, rivelati da Woolrich stesso nella sua autobiografia incompiuta, ai quali si attribuisce un significato particolare nella genesi del colore tragico e del senso di dannazione che caratterizzano la sua opera e la sua vita: una rappresentazione della *Madame Butterfly* di Puccini, a cui assiste a otto anni, e - tre anni dopo - la visione del cielo stellato sopra la valle di Anahuac.
Nel 1918 torna a New York dalla madre e dal 1921 studia alla Columbia University, dove segue i corsi sulla narrativa di Harrison R. Steeves, senza arrivare tuttavia a laurearsi. I primi tentativi romanzeschi nascono sotto l'influenza di Francis Scott Fitzgerald: da *Cover Charge* (1926) fino a *Manhattan Love Song* (1932). Quest'ultimo è portato sul grande schermo

nel 1934 (regia di Leonard Fields), mentre *Children of the Ritz*, del 1927, è adattato per il cinema nel 1929 (regia di John Francis Dillon). In questa occasione Woolrich è invitato a Hollywood, dove inizia una breve collaborazione come sceneggiatore per l'industria filmica e dove conosce Violet Virginia, figlia di James Stuart Blackton, fondatore della Vitagraph Company. I due si sposano il 6 dicembre 1930, ma il matrimonio dura pochissimo, secondo i biografi a causa dell'omosessualità dello scrittore. A seguito della rottura con la moglie, Woolrich viaggia con la madre per due anni in Europa, dove scrive l'ultimo dei suoi romanzi in stile realistico (*Manhattan Love Song*). I due tornano a New York tra il 1932 e il 1933. Inizialmente Woolrich vive da solo in una camera d'albergo, in un vano tentativo di emanciparsi dal giogo materno; ma nel 1933 si trasferisce definitivamente da Claire, sempre in un albergo, a Broadway: qui vivranno insieme fino alla morte di lei, avvenuta nel 1957.

Come scrive Thomas Renzi, «è durante questi anni monacali trascorsi in quella stanza di albergo che Woolrich ridefinisce se stesso come autore e raggiunge la fama che gli era sfuggita negli anni precedenti».[4] Spinto dal bisogno di guadagnare soldi, nel 1934 inizia a pubblicare nel circuito delle riviste *pulp* (*Black mask*, *Dime detective*, *Detective fiction weekly*, *Detective story*, *Argosy* eccetera) racconti intrisi di mistero e

[4] Renzi, *Cornell Woolrich: from pulp noir to film noir*, p. 9.

di orrore, in cui il suo polo stilistico si sposta da Scott Fitzgerald a Edgar Allan Poe. Tra il 1936 e il 1939 pubblica oltre cento racconti e diventa un punto di riferimento per il pubblico degli appassionati del genere. La sua firma è garanzia di letture avvincenti, originali. Scrive in modo forsennato, chiuso in casa, solo con la sua Remington portatile NC69411 e sotto lo sguardo vigile della madre.

Negli anni Quaranta passa dal circuito delle riviste a basso costo al mercato dei libri economici (i *paperbacks*), e dalla forma del racconto a quella del romanzo. Nel giro di un decennio pubblica addirittura undici romanzi, alcuni sotto il proprio nome (la cosiddetta "serie nera", costituita da titoli contenenti tutti la parola "nero"), altri sotto pseudonimo (come William Irish o George Hopley). Dai suoi libri si ricavano diversi film, ben 15 fino al 1950. La vita procede invece monotona, senza avvenimenti degni di nota. Scrivere è l'unica forma di vita che sembra avere conosciuto quest'uomo; il legame con la madre l'unica forma di amore. Gli studiosi sono concordi nel ritenere che questa esistenza claustrofobica, completamente isolata, sia all'origine di quel senso pervasivo di paranoia, angoscia e disperazione che caratterizza la sua opera.

La vena artistica si esaurisce negli anni Cinquanta, quando le sue condizioni, fisiche e psicologiche, gli rendono più difficile comporre. In questo decennio, a tenere ancora in auge il suo nome sono la rivista *Ellery Queen mystery magazine*, che

rimette in circolazione diversi suoi racconti, e Alfred Hitchcock, grazie al grande successo della *Finestra sul cortile*, tratto da una sua novella.

Dopo anni di alcolismo e di diabete, nel gennaio del 1968 le condizioni di salute di Woolrich peggiorano repentinamente, a causa di un'infezione a un piede mal curata che rende necessaria l'amputazione della gamba. Nel settembre dello stesso anno è colpito da un infarto e, dopo una settimana di coma, si spegne il 25 settembre, lasciando 850 mila dollari alla Columbia University per finanziare un corso sulla scrittura creativa in memoria della madre Claire. Sul libro-firma degli invitati al suo funerale sono presenti solo cinque nominativi. Come ha affermato Francis Nevins: «Chi possiede il talento naturale per esprimere tanto dolore non può che essere infelice, dal giorno in cui è nato fino alla morte. [...] Ecco perché non ci sarà mai uno scrittore di *suspense* pari a lui; è il prezzo che ha dovuto pagare».[5]

Woolrich e il cinema

La storia del rapporto tra il cinema e l'opera di Woolrich ha conosciuto tre fasi principali.[6] La prima si colloca a Hollywood

[5] Si veda *Ricordo di uno scrittore. Intervista a cura di F. M. Nevins*, in *Nero su nero*, p. 14.

[6] Oltre alle tre fasi principali sui cui ci soffermiamo in questo volume, va

negli anni Quaranta, quando escono - tra 1942 e 1950 - ben quindici film che sono realizzati a ridosso della pubblicazione dei romanzi, di cui sfruttano la scia di popolarità. Ad attrarre produttori e registi sono le intuizioni narrative, originali e ingegnose, su cui si basano le storie di Woolrich. In questa fase l'interesse è per lo scrittore della suspense, inimitabile nella sua capacità di massimizzare tensione e paura, all'interno di architetture diegetiche che partono dalla realtà per imprimerle traiettorie surreali e bizzarre. Il suo mondo quasi onirico, allucinato, la sua scrittura fortemente iconica, sembrano andare nella stessa direzione della sperimentazione stilistica dei registi e dei direttori della fotografia del nuovo filone noir. L'impronta lasciata dalla sua opera sulla fisionomia del cinema di questi anni è talmente forte che - è stato notato - persino film che non hanno niente a che fare con Woolrich, sembrano ricavati dai suoi libri.[7]

Negli anni Cinquanta questa fase va esaurendosi, anche se produce come colpo di coda il più grande capolavoro ispirato

---

ricordata anche la diffusione di Woolrich in Sud America nei primi anni Cinquanta (quattro film) e in Giappone negli anni Sessanta (due film). Per l'elenco completo degli adattamenti si veda la sezione apposita in appendice.

[7] Secondo Williams *Phantom lady, Cornell Woolrich, and the masochistic aesthetic* (*Film noir reader*, p. 133) sono ispirati a Woolrich il personaggio del poliziotto (che si chiama non a caso Ed Cornell) di *I wake up screaming* (1941, tit. it. *Situazione pericolosa*), quelli interpretati da B. Lancaster in *The Killers* (1946, tit. it. *I gangster*) e *Criss cross* (1949, tit. it. *Doppio gioco*) e quello di R. Widmark in *Night and city* (1950, tit. it. *I trafficanti della notte*).

allo scrittore: *La finestra sul cortile* di Alfred Hitchcock. Gli adattamenti si spostano ora dal grande al piccolo schermo, e la tv diventa il mezzo principale di diffusione delle sue storie.
La seconda fase del connubio tra Woolrich e il cinema si colloca invece in Europa, tra gli anni Sessanta e Settanta, al culmine di un percorso culturale che ha inizio nel secondo dopoguerra. Com'è noto, nel 1945 arrivano a Parigi i *crime movies* prodotti in America nella prima metà degli anni Quaranta e bloccati dall'embargo durante il conflitto: la loro visione simultanea fa coniare alla critica d'oltralpe la categoria estetica di "noir", che tanta influenza avrebbe avuto sull'arte del secondo Novecento. Contemporaneamente l'editore Gallimard, su impulso del traduttore Marcel Duhamel, inaugura nel 1948 la collana *Série noire* destinata a ospitare le firme più importanti della letteratura poliziesca americana. La diffusione in Francia dell'opera di Woolrich si inserisce esattamente in questo contesto: nel 1946 esce *La mariée était en noir* (*The bride wore black*, Fournier), nel 1948 *Lady Fantôme* (*The Phantom Lady*, Fournier), nel 1949 *J'ai épousé un'ombre* (*I married a dead man*, Gallimard) e così via, con uscite costanti fino ai giorni nostri.
Cinema e letteratura noir sono letti in Francia in chiave esistenzialista, come specchio delle inquietudini nascoste della

società americana;[8] e lungo questa direttrice si muove anche l'attenzione alle pagine di Woolrich da parte dei giovani autori delle *nouvelle vagues* cinematografiche europee. A questi cineasti non interessa tanto il maestro della *suspense*, che aveva attratto il cinema americano degli anni Quaranta; quanto il pittore del disagio delle relazioni umane: più che il delitto, affascina il modo estremamente moderno in cui egli racconta l'amore impossibile, la follia delle relazioni, la distorsione mentale. Non si tratta di un equivoco, ma di una rilettura che fa emergere aspetti meno vistosi ma senz'altro ben presenti nell'opera di Woolrich. Cambia lo sguardo di chi legge la sua pagina, che porta a galla il tema dell'ossessione amorosa, di cui la morte violenta è semplicemente una conseguenza.

La terza fase si ha infine, nel nostro Paese, negli anni Settanta, attraverso il ruolo giocato sulla nascita del giallo all'italiana. In questo contesto, l'opera di Woolrich rappresenta - per registi quali Dario Argento, Lucio Fulci, Umberto Lenzi - un serbatoio di invenzioni, un repertorio di soluzioni da riutilizzare per costruire architetture narrative. Se in questo periodo, in Italia, non escono adattamenti veri e propri (se si eccettua la *Pupa del gangster* di Giorgio Capitani, del 1974), tracce di Woolrich sono reperibili in diversi film di vari registi, segno di un'influenza non episodica. Ovviamente questo

[8] Si veda in particolare il saggio di Brevda, *'Is there any up or down left?' Noir and existentialism*.

innesto di un mondo finzionale nato negli anni Quaranta, in una cultura figurativa tipica degli anni Settanta, comporta un deciso cambiamento di segno. Nei romanzi di Woolrich infatti la violenza rappresenta una minaccia incombente che resta (quasi sempre) fuori campo: come accade nel teatro antico, l'osceno resta escluso dal palcoscenico. Nel giallo all'italiana, invece, il gusto per situazioni di disagio e terrore tipiche dello scrittore si fonde con uno sguardo nuovo, più moderno, che porta la violenza in primo piano. Il racconto indiretto, obliquo, tipico di Woolrich, diventa qui - come recita il titolo di una raccolta di saggi dedicati al cinema di Dario Argento - "eccesso della visione". Il sangue non è più indicato per via allusiva, ma il protagonista incontrastato della rappresentazione. Si passa dal colore del nero a quello del rosso.

Il poeta dell'angoscia

Woolrich viene spesso associato agli scrittori della scuola *hard boiled*, ma si tratta di una definizione riduttiva, che non rende conto della complessità di un'opera che solo in apparenza si colloca all'interno della tradizione poliziesca, e che in realtà si muove all'insegna di un eclettismo aperto ad assorbire elementi di varia natura, dalla letteratura gialla a Edgar Allan Poe. Anche quando il punto di partenza delle sue storie sono la morte violenta e l'enigma dell'identità dell'assassino, appare

chiaro come il centro nevralgico del racconto non è mai l'indagine conoscitiva per scoprire il colpevole, bensì l'esplorazione dei sentimenti (terrore, claustrofobia, paranoia) che caratterizzano l'esperienza ansiogena dei personaggi. È questo il grumo emozionale su cui lavora la sua scrittura, in corrispondenza del quale la sua penna dà il meglio, disegnando una realtà retta dell'insensatezza, dominata da un senso di minaccia ubiquo, da una paura diffusa. Secondo James Naremore, Woolrich replicherebbe nelle forme della narrativa popolare uno dei temi cardine della cultura del Novecento, da Kafka all'esistenzialismo passando per Heidegger: quello dell'*angst*, dell'angoscia.[9] Un concetto teorizzato dalla cultura "alta", ma veicolato al grande pubblico dalla quella "bassa", dalla letteratura di genere e dal cinema.

L'ambientazione delle sue storie è quasi sempre popolare; la cornice narrativa in cui si inseriscono è domestica, quotidiana. Si parte da episodi di vita ordinaria, che vedono come protagonista il cittadino americano medio, spesso alle prese

[9] Come nota William Brevda nel suo saggio dedicato al legame tra filosofia esistenzialista e romanzo noir, quando i romanzi della serie nera di Woolrich vennero tradotti e pubblicati in Francia, all'interno della collana della *Série Noire* di Gallimard, «non furono visti come una forma di mero "intrattenimento commerciale", ma come una "profonda esplorazione del cuore delle tenebre", perché la loro tonalità sembrava collegata ai temi dell'esistenzialismo» (*'Is there any up or down left?' Noir and Existentialism*, p. 323).

con problemi economici. Alienazione, frustrazione, solitudine: è questo il materiale psichico di cui si nutre la sua narrativa, e che coincide con le malattie dell'uomo moderno di cui si occupano gli psichiatri di tutto il mondo. Per questo ha successo, per questo gli si presta fede: perché rispecchia umori e paure che attraversano la società, con cui il lettore si può identificare. Non è un caso se quest'opera così intrisa di disperazione sia stata ricollegata da più parti al contesto sociale in cui essa si sviluppa, come se fosse il riflesso di un disagio collettivo che avrebbe le sue radici nella Grande Depressione e che esplode negli anni Quaranta, in concomitanza con la Seconda Guerra Mondiale.[10] Mentre l'universo finzionale di Chandler non sopravvive agli anni Cinquanta, e Altman nel *Lungo addio* ne celebra il tramonto; quello di Woolrich resiste al passare del tempo, influenzando il cinema in modo decisivo almeno fino agli Settanta. E possiamo perciò considerarlo la vera rappresentazione - a livello di cultura popolare - dell'angoscia dell'uomo del Novecento: un'elegia nera e disperata.

[10] Alle ristrettezze provocate dalla Grande Depressione è dedicato il terzo capitolo dell'autobiografia di Woolrich *Blues of a lifetime*, che è possibile leggere in italiano nella raccolta *Questa notte, da qualche parte a New York*.

L'ingegneria della narrazione

Uno dei motivi del grande successo di Woolrich va senz'altro ravvisato nella sua capacità unica di escogitare situazioni ingegnose, che funzionano tanto sulla carta quanto sullo schermo. Il cinema attinge copiosamente alle sue pagine in quanto serbatoi di congegni diegetici: in esse è all'opera una meccanica del racconto inimitabile per originalità e felicità inventiva. Anche quando lo stile lascia a desiderare, la caratterizzazione dei personaggi non è brillante, il montaggio degli eventi dà adito a falle logiche, ecco che l'idea di partenza del racconto è sempre straordinaria, capace di per sé di catturare l'interesse di chi legge. Per questo Chandler definiva Woolrich "the best idea man": il migliore a sfornare trovate, a getto continuo. È il re degli attacchi, degli incipit folgoranti: poche righe e il lettore è proiettato dentro un mondo oscuro, preso in una ragnatela.

I racconti scritti negli anni Trenta, e pubblicati sulle riviste *pulp*, sono all'insegna della varietà, e sembrano puntare ciascuno sull'originalità e la bizzarria dell'idea di partenza: un uomo trova una collana nella zuccheriera di un bar ed è braccato da chi l'aveva nascosta lì (*Heavy sugar*); un poliziotto al cinema scorge seduto accanto a lui un pericoloso evaso di prigione (*Double feature*); un marito prepara una bomba a orologeria per liberarsi della moglie che lo tradisce, ma è sorpreso da una coppia di ladri che lo lega e lo imbavaglia

vicino all'ordigno (*Three o'clock*),[11] e così via. Al contrario i romanzi composti negli anni Quaranta per il mercato dei *paperbacks* tendono a strutturarsi su schemi narrativi tipici, dispositivi modulari che sono ripetuti con alcune variazioni. Le formule narrative prevalenti prevedono, di volta in volta, un innocente ingiustamente accusato di un delitto, che deve fare una corsa contro il tempo per scagionarsi (come accade, ad esempio, nella *Donna fantasma*); un personaggio che si risveglia dopo un lungo periodo di amnesia e scopre di avere commesso inconsapevolmente un crimine (*Sipario nero*); un uomo o una donna che si ritrova ad assumere, per un calcolo o per caso, l'identità di un altro (*Ho sposato un'ombra*); un cittadino comune che è involontariamente testimone di un omicidio, ma non viene creduto e per questo è esposto al pericolo di essere ucciso dal colpevole (*La finestra sul cortile*); un uomo o una donna che si vendicano di chi ha causato la morte della persona amata (*La sposa in nero*, *Appuntamenti in nero*). Sono situazioni modulari che vengono ripetute con alcune variazioni di libro in libro, all'interno di un artigianato narrativo che lavora a flusso continuo.

Quale che sia il meccanismo di funzionamento, al centro della

[11] *Heavy sugar* (1937, tit. it. *Zucchero indigesto*) e *Double feature* (1936, tit. it. *Doppio spettacolo*) si possono leggere nella raccolta *New York blues*; *Three o'clock* (1938, tit. it. *Alle tre in punto*) è invece disponibile nella raccolta *L'impronta dell'assassino*.

vicenda sono sempre personaggi comuni, uomini e donne ordinari, che agiscono sotto l'effetto di una minaccia: può trattarsi della vittima di un *killer*, rappresentata nel momento di massima tensione, quando una mano nel buio sta per afferrarla (*Alibi nero*, *La sposa in nero*, *Appuntamento in nero*); oppure di un investigatore dilettante, improvvisato, che si espone a un rischio per salvare un amico o un amante ingiustamente sospettato di aver commesso un crimine (*La donna fantasma*, *Angelo nero*), o per il puro gusto di risolvere un rompicapo (*La finestra sul cortile*). A essere messa in crisi può essere l'identità stessa dell'individuo, che può dimenticare chi è realmente a causa di un corto-circuito della memoria (*Sipario nero*); oppure può essere tentato di assumere l'identità di altri (*Conto inattivo*). Lo smarrimento del protagonista si riflette nella città che lo inghiotte con il suo dedalo di strade, con i suoi bassifondi che egli è costretto ad attraversare per salvarsi: uno spazio urbano astratto, in genere New York, descritto spesso senza riferimenti topografici precisi, che funziona come luogo simbolico di alienazione, teatro d'incubazione di orrori.[12] Mentre il personaggio femminile si carica spesso di una speciale ambiguità: fragile e potente

[12] «Quella di Woolrich è una città allucinata e notturna, il paesaggio noir definitivo; può sembrare 'amichevole', persino umana di giorno, ma non può mascherare la propria malvagità di notte» (Reid-Walker, *Strange pursuit*, in *Shades of noir*, p. 78).

insieme, preda a cacciatrice allo stesso tempo (*La sposa in nero*, *Angelo nero*, *La donna fantasma*).
In questa meccanica narrativa giocano un ruolo di primo piano il capriccio del fato e la casualità; il gusto per le coincidenze e per le situazioni stravaganti, che danno al racconto un tono surreale, un'atmosfera di insensatezza nella quale si è voluto vedere una messa in pratica del tema dell'assurdo, centrale nella filosofia esistenzialista. Raramente Woolrich esplora il fantastico, quello che gli interessa è l'effetto straniante prodotto da una realtà che si carica di *nonsense*, sfuggendo al controllo dell'individuo che risulta completamente in balia del capriccio degli eventi.[13] Tutto è fluttuante e precario, costante è solo il senso di minaccia che avvolge l'individuo come un bozzolo, e lo rende sperduto nella giungla metropolitana. L'interesse di Woolrich risiede tutto qui: nella possibilità che un'esistenza ordinaria, inserita in un ambiente quotidiano, possa trasformarsi di colpo in un incubo a occhi aperti.
Si è molto parlato dell'improbabilità dello scioglimento delle sue storie, che sono spesso zeppe di incoerenze e salti logici: basti pensare al finale incredibile di *Alibi nero*, che mette a dura prova l'adesione del lettore. A questo proposito occorre

[13] Sulle incursioni di Woolrich nel fantastico si vedano la raccolta di racconti *Musica dalle tenebre* e il contributo di G. Lippi, *Cornell Woolrich. Il fantastico e, qualche volta, il soprannaturale*, in *L'incubo ha mille occhi*, pp. 70-82.

ricordare che il tirocinio di Woolrich avviene sulle riviste *pulp*, sulla misura breve del racconto, dove quello che conta è catturare l'attenzione del pubblico rapidamente, senza perdere tempo, arrivando al cuore della storia. I problemi strutturali subentrano soprattutto quando lo scrittore passa al mercato dei *paperbacks*, alla forma romanzo, e deve proiettare i suoi micro-congegni narrativi su una scala più grande. La rapidità con cui Woolrich sforna un libro dopo l'altro va a discapito dell'equilibrio architetturale: e tuttavia occorre prendere atto di come i suoi romanzi funzionino *nonostante* i loro deficit di costruzione, perché quello che conta in essi è soprattutto l'intensità emozionale; conta il colore più che la geometria. Ecco perché Raymond Chandler sosteneva che Woolrich va letto velocemente, senza analizzarlo, perché «è troppo febbricitante». In altre parole: l'equilibrio compositivo è qualcosa a cui Woolrich rinuncia volontariamente, e una delle linee di intervento del cinema sulle sue trame consiste proprio nel depurarle di quell'eccesso di insensatezza, dando loro quel minimo di ossatura logica di cui sono difettose e che invece è reclamato dal consumatore di film.

In opere quali *La sposa in nero* e *Appuntamenti in nero*, *Angelo nero* e *Alibi nero*, un modello narrativo di base viene replicato con alcune variazioni, creando un andamento ricorsivo, quasi ritmico: una sequenza di morti che si succedono seguendo un modulo costante, all'interno di un

congegno di precisione.[14] Per attenuare gli squilibri strutturali di cui sopra abbiamo detto, Woolrich prova cioè a "serializzare" la forma romanzo, imprimendogli una dimensione iterativa; e questa "vertigine della lista" sembra tradurre in termini moderni il senso tragico del fato dei Greci, perché il lettore sa che la vittima di volta in volta designata dallo schema narrativo non avrà scampo: l'interesse risiede tutto nella resa dell'angoscia dell'individuo intrappolato, messo di fronte all'ineluttabilità della morte. Qui la scrittura di Woolrich mostra le sue qualità migliori, che consistono nella dilatazione spasmodica, nell'accumulo, nel gusto del dettaglio e delle descrizioni affollate: e che creano un'atmosfera surreale ma non fantastica, che parte di norma da dati naturalistici. La sua pagina è retta da un tempo "a fisarmonica", pronto a restringersi o a dilatarsi, a farsi rapido o a rallentare, a seconda della temperatura emotiva del racconto: più è alta la temperatura, più il tempo si dilata. Lo si vede nelle sue scene magistrali che hanno ispirato il cinema, come quella del cimitero in *Alibi nero*, o quella dell'inseguimento del barista nella *Donna fantasma*.

[14] Di "struttura modulare" parla, a proposito di Woolrich, David Bordwell nel suo *Perplexing plots*, pp. 271-281.

Scrivere per l'occhio

Nei libri di Woolrich, pagine sciatte si alternano a improvvise accensioni. In essi si avverte il tipico effetto altalenante dello stile degli scrittori alcolizzati, le cui opere assumono - per usare le parole di James Sallis - «una struttura simile al ciclo psicologico di un forte bevitore, con fasi di euforia e di depressione che si alternano in maniera abbastanza prevedibile».[15] È la «tipica scrittura da alcoolizzato» anche per Claude Chabrol, lettore assiduo dell'autore della "serie nera".[16]
A Woolrich la critica accademica rimprovera di scrivere male, in modo trascurato; si fanno notare i suoi anacoluti, gli strafalcioni, ma si tratta di un grossolano errore interpretativo, di un difetto di prospettiva. Non si considera infatti il contesto in cui vede la luce la sua opera: un'officina narrativa in cui si scrive a getto continuo, tutto d'un fiato, senza rileggere. Non è ovviamente il lavoro di lima che interessa, ma il fuoco che anima la fantasia eccentrica. Anzi: riscrivere, sistemare, levigare, rovina l'intensità della prima stesura.[17] Questo tipo di processo compositivo è stato descritto da Woolrich stesso in un

[15] J. Sallis, *Vite difficili*, pp. 62-63.
[16] C. Chabrol, *La morte entrò nella stanza. Intervista a Claude Chabrol*, in *Nero su nero,* pp. 29-30.
[17] Sulle matrici pulp di Woolrich si veda l'intervento di I. Longo, *Appuntamenti in giallo. Cornell Woolrich e il mistery*, in *L'incubo ha mille occhi*, pp. 65-69

racconto degli anni Cinquanta intitolato *The penny-a-worder* (tit. it. *Un centesimo a parola*), che vede come protagonista proprio uno scrittore *pulp* di nome Moody, che ha una sola notte di tempo per scrivere una storia partendo dall'immagine della copertina della rivista per cui lavora: «Scrivendo non guardava mai i tasti, né il foglio inserito nel rullo. Era un dattilografo esperto, e se nel ritmo frenetico della digitazione ogni tanto colpiva la lettera sbagliata, a questo ci pensavano giù in ufficio. Tartell aveva i correttori di bozze apposta. Quello non era il lavoro di Moody, lui era il creatore, non poteva lasciarsi infastidire da dettagli irrilevanti come gli errori tipografici. Per lo stesso motivo, non rileggeva mai ciò che aveva scritto: non poteva permetterselo, non a un centesimo a parola (che era la sua normale tariffa) e con la pressione sotto cui lavorava. A parte questo, sapeva per esperienza che la prima stesura era sempre la migliore: se si tornava indietro a rileggere e a baloccarsi con le frasi, non si faceva che rovinarla».[18] Quel che è certo è che non possiamo leggere Woolrich come se fosse Hemingway, ma neppure come se fosse Hammett o Chandler, a cui viene spesso accostato per via delle sue collaborazioni con la rivista *Black mask*.

E tuttavia non sono solo le sue invenzioni narrative a catturare l'attenzione di Hollywood, c'è qualcosa di avvincente anche nel

[18] Questo racconto si può leggere nella raccolta *Questa notte, da qualche parte a New York*, pp. 136-159.

modo in cui Woolrich scrive. Come osserva ancora Thomas Renzi, «non leggiamo Woolrich perché mossi da un interesse esclusivo per la trama. Conta molto più quello che le sue storie sono in grado di offrire in termini di stile, di tonalità, di tensione, gli stessi elementi che Chandler apprezzava in Hammett nella *Semplice arte del delitto*».[19] Se analizziamo i grandi adattamenti dai suoi romanzi e racconti, emerge chiaramente come in essi giochi un ruolo fondamentale l'ispirazione visuale della prosa. Contrariamente a Chandler, dotato di scrittura musicale, armonica, che si rivolge soprattutto "all'orecchio" del lettore, Woolrich scrive per immagini, vuole colpire l'immaginazione icastica del lettore e per questo è naturalmente cinematografico, non attende altro che la traduzione in fotogrammi.[20] Il suo acceso espressionismo, volto ad alterare il dato naturalistico, a proiettare sulla realtà la luce deformante dell'emozione, si adatta perfettamente alla ricerca di stile in cui sono impegnati i cineasti del noir, che tentano nuove strade rispetto al racconto filmico classico.

La natura essenzialmente visiva della sua prosa, che certamente ha attratto il cinema, non è escluso che derivi dal

[19] Renzi, *Cornell Woolrich: from pulp noir to film noir*, p. 15.

[20] Sul carattere visuale della scrittura di Woolrich: A. Fambrini, *Del guardare e del vedere. Spazi illuminati e zone d'ombra nella narrativa di Cornell Woolrich*, in *L'incubo ha mille occhi*, pp. 101-115.

cinema stesso e dall'esperienza di spettatore di Woolrich, che era un assiduo frequentatore della sala.[21] Come afferma Francis Nevins: «Ho notato che se si sa esattamente quando è stato pubblicato un racconto di Woolrich, su un giornale qualsiasi, tornando con la memoria a sei mesi o a un anno prima, spesso si trova un film abbastanza noto che aveva, in qualche modo, colpito la sua immaginazione. Magari solo per una scena o una situazione... Il cinema ha influenzato profondamente l'opera di Woolrich e ha giocato un ruolo importante, all'inizio, nel suo bisogno di scrivere».[22]

Un altro elemento di cui occorre tenere conto nell'analisi del rapporto tra il cinema e l'opera di Woolrich, è il fatto che nei suoi libri la violenza non è raccontata direttamente, ma rimane quasi sempre ai margini della rappresentazione (verrebbe da dire "fuori campo", prendendo a prestito un termine cinematografico) e viene invece evocata attraverso una forma di racconto allusivo, obliquo, che si sposa perfettamente con lo

[21] La passione per il cinema di Woolrich ha lasciato alcune tracce nelle sue opere: ad esempio nel racconto *Double feature* (conosciuto anche come *The most exciting show in town*, tit. it. *Doppio spettacolo* oppure *Fuori programma*), che è tutto ambientato in una sala cinematografica; oppure in *New York blues*, dove il protagonista ricorda di avere visto da bambino, negli anni Quaranta, i film di *gangster* con Bogart e Cagney. Entrambi i racconti si possono leggere nella raccolta *New York blues* edita da Feltrinelli, mentre il primo è anche presente in *Apocalisse gialla*.

[22] Vedi il già citato *Ricordo di uno scrittore. Intervista a cura di F.M. Nevins*, in *Nero su nero*, p. 14.

stile dei cineasti degli anni Quaranta, impegnati ad aggirare la censura. La morte violenta viene indicata attraverso dettagli indiretti, mediante la figura retorica della sineddoche: un rivolo di sangue che scorre sotto una porta (*Alibi nero*), il cappello di un uomo travolto da un'auto riverso nell'acqua accanto a un marciapiede (*La donna fantasma*) e così via. Riprese dai film dell'epoca, queste intuizioni hanno dato vita a soluzioni registiche che sono celebrate nei manuali e nei saggi di cinema: ci si dimentica spesso di notare come esse trovino il loro esatto corrispondente nelle pagine di Woolrich. Il quale, come scrittore, condivide con i grandi artigiani del cinema noir la capacità straordinaria di raccontare per ellissi.

Woolrich oggi

Può darsi che oggi Woolrich abbia meno lettori di Chandler e Hammett, e tuttavia la sua opera sopravvive attraverso il lascito indiretto, l'impronta impressa nella tradizione cinematografica. Anche chi non ha mai letto una riga dei suoi libri, si può dire che li conosca se ha visto i film di Hitchcock, Siodmak, Truffaut. In altre parole: il suo mondo narrativo è entrato, attraverso la finestra del cinema, nell'immaginario collettivo e i suoi schemi narrativi, le sue soluzioni visuali, si può dire che facciano parte di una cultura popolare diffusa. Non mi pare poco.

Questo saggio vuole essere un invito a tornare a una lettura diretta dei suoi libri: magari partendo da un film che si è amato molto. Recuperare il piacere della sua scrittura, confrontarla con le splendide immagini che i registi sono stati in grado di ricavarne. In questa direzione si muove anche il mercato editoriale che di recente ha riproposto, in Italia, alcuni titoli di Woolrich all'interno di una bella collana indirizzata ai più giovani.[23] Cornell Woolrich per ragazzi: chi l'avrebbe mai detto? È soltanto una delle infinite sfumature di nero di questo inimitabile artigiano della parola.

[23] Si tratta dell'*Occhio di vetro* (2019) e *Scala antincendio* (2021), pubblicati dall'editore Orecchio acerbo.

Parte 1. Woolrich e il cinema americano

1.1 *L'uomo leopardo* di Jacques Tourneur

Il romanzo

Alibi nero (titolo originale: *Black alibi*) è pubblicato per la prima volta nel 1942 da Simon & Schuster e viene subito adattato: nel 1943 per il cinema (*L'uomo leopardo* di Jacques Tourneur); nel 1946 per la radio (all'interno della trasmissione *Molle mystery theater*). In Italia viene tradotto per la prima volta da Bruno Oddera nel 1953 per Mondadori, nella collana *I libri gialli*.[24]

Potremmo riassumere la trama del romanzo in questo modo: la fuga di un giaguaro nero in una grande città fornisce l'alibi a un assassino seriale per commettere i propri omicidi, che sono sistematicamente attribuiti dalla polizia all'animale scomparso. È qui rielaborata un'idea che era già stata sfruttata da Woolrich in un racconto del 1939, pubblicato sulla rivista *Strange detective mysteries* con il titolo *The street of jungle death* (ma il titolo iniziale era *The phantom leopard*). Mentre nel racconto la vicenda era ambientata a New York, nel romanzo è spostata in un non precisato paese del Sud America, in una città immaginaria chiamata "Ciudad Real". In questo spazio

[24] Per questo capitolo ci siamo serviti della traduzione di Tina Honsel nella raccolta: C.Woolrich, *Sipario nero, L'alibi nero, L'angelo nero, Appuntamenti in nero*, Mondadori, Milano 2007 (I classici del giallo).

urbano - che è descritto come caotico e sovrappopolato, abitato da *indios* che parlano spagnolo - si muovono due americani: Kiki Walker, una ballerina di Detroit, e il suo agente Jerry Manning, che ha avuto l'idea di noleggiare un giaguaro come espediente pubblicitario per rilanciare l'immagine della sua cliente. Quando però la donna si presenta in pubblico con la belva al guinzaglio, questa si spaventa e fugge. Licenziato da Kiki, Manning indaga sulle morti efferate che seguono la scomparsa della fiera, arrivando a scoprire che il vero assassino è in realtà Robles, il capo della polizia, uno psicopatico il cui sadismo latente è stato risvegliato dal contatto con la selvaggia animalità del felino.

Dal punto di vista strutturale, troviamo in *Alibi nero* quel gusto per la serialità presente in altri libri di Woolrich, ad esempio nella *Sposa in nero* o in *Appuntamenti in nero*. Un prologo e un epilogo fanno da cornice a quattro capitoli, ognuno dei quali prende il titolo dal nome della vittima designata, e tutti caratterizzati da un'articolazione interna molto simile: al racconto, esteso e dettagliato, dell'omicidio, segue un breve epilogo in cui la polizia si interroga sull'accaduto, soppesando gli indizi e formulando ipotesi investigative. La struttura iterativa rafforza il senso di ineluttabilità della morte: il lettore sa già che la sorte delle vittime è segnata, lo impone la meccanica di precisione del racconto. L'interesse non sta quindi nell'esito delle vicende dei

singoli personaggi, che si dà per scontato; ma nell'abilità con cui Woolrich riempie lo spazio tra il momento in cui la vittima è presentata al lettore e quello in cui essa precipita nel baratro. Questo iato, in *Alibi nero*, è sottoposto a una folle dilatazione temporale, a un vorticoso accumulo descrittivo.

Si veda ad esempio il terzo capitolo del libro, dedicato alla morte di Conchita Contreras, la ragazza di buona famiglia che, per incontrare di nascosto il suo amato, si reca al cimitero dove viene uccisa. Quello che emerge con grande forza da queste pagine è la qualità barocca del descrittivismo di Woolrich: la sua capacità di costruire situazioni di tensione per accumulo, partendo sempre da elementi naturalistici (ombre, piante, statue, alberi, panchine di pietra) che sono piegati a suscitare paure, a evocare angosce. Quando Conchita sente il fischio del guardiano che sta per chiudere il camposanto, e si precipita invano per non restare imprigionata, la natura si anima, si carica di un'intenzione maligna: «Gli alberi erano invisibili contro il cielo nero. Ma sotto di essi, e fin troppo visibili, i monumenti funebri biancheggiavano qua e là, come ombre fantomatiche. Un angelo, in bilico sulla punta di un piede, minacciava di balzarle addosso, di afferrarla per il collo con le sue braccia strettamente intrecciate e di gettarla a terra». Sono passaggi in cui si nota un'altra tendenza della scrittura di Woolrich: il gusto per la visualizzazione, la volontà di parlare, per così dire, all'occhio del lettore. Come se la pagina

reclamasse già una traduzione in immagini. Anche la conclusione dell'episodio è tutta legata al vedere: sopra il muro del cimitero, la ragazza nota un ramo che si abbassa, indizio di una presenza che alla fine si materializza («qualcosa si chinò a scrutarla», «come un occhio avido e spietato»). Conchita emette il suo ultimo grido: «Il grido di morte venuto troppo tardi». L'atto dell'uccidere, qui come negli altri capitoli del romanzo, non è rappresentato frontalmente, ma indirettamente, tramite allusioni, indizi, notazioni oblique. L'oggetto del romanzo non è la violenza sadica in sé, che non è mai al centro dell'obiettivo dello scrittore, ma la claustrofobia della vittima. La morte in Woolrich è, salvo alcune eccezioni, una grande ellissi.

Queste considerazioni aiutano a inquadrare meglio quello che è comunemente considerato uno dei punti deboli della narrativa di Woolrich, ossia l'inverosimiglianza della risoluzione delle storie. Il capitolo finale di *Alibi nero*, dove Manning utilizza una turista americana (Marjorie King) come esca per l'assassino, è talmente pieno di incongruenze e lacune logiche, da far pensare che la coerenza narrativa non rappresenti un difetto, ma qualcosa a cui Woolrich coscientemente rinuncia, avendo puntato tutto su un'altra carta. Quello che conta non è la razionalità del montaggio degli eventi, ma la capacità della scrittura di rendere palpabile il sentimento di paura che assale i personaggi sotto la

pressione della minaccia che incombe su di essi. Più che l'architettura generale, conta l'efficacia dei singoli quadri che costituiscono l'edificio narrativo. In questo Woolrich è simile a Chandler, e differente da Cain e Hammett: non è un logico, ma un istintivo; non è un costruttore di geometrie, ma un pittore di atmosfere, di paesaggi emotivi, e su questo pesa senz'altro il tirocinio nell'ambiente delle riviste *pulp*, dove si richiede alla storia di catturare velocemente l'interesse del lettore.

La debolezza strutturale di *Alibi nero* è compensata dalla densità dei sottotesti. Secondo l'antropologa Vicky Van Bockhaven, ad esempio, l'insistenza sul colore nero del giaguaro (si tratta per la precisione di un "giaguaro melanico") nasconderebbe un legame con l'iconografia dell'uomo leopardo africano diffusa nella cultura popolare a partire dagli anni Trenta del Novecento,[25] frutto delle campagne di propaganda dei paesi europei volte a demonizzare le comunità tribali resistenti al loro dominio, rappresentando i loro membri come individui selvaggi, travestiti da animale. Secondo Thomas Renzi, invece, il romanzo esprimerebbe le qualità positive dell'individuo americano, incarnate da Manning e da Marjorjie King (la turista americana che si offre come esca per scovare l'assassino), chiamati a liberare la comunità indigena

[25] Si pensi al fumetto *Tintin au Congo* di Hergé (1931, poi ripubblicato come *Tintin en Afrique*) e al romanzo *Tarzan and the Leopard Man* di Edgar Rice Burroughs (1935), da cui viene ricavato un film nel 1946.

dalle proprie credenze e superstizioni, rappresentate dal giaguaro. Il fatto che il serial killer sia trovato nelle «antiche prigioni sotterranee dell'Inquisizione», potrebbe alludere a una ferita storica che necessita di un rito di vendetta purificatrice: come se l'esplosione della furia omicida fosse da ricollegarsi in qualche modo al tema del potere coloniale e alla violenza perpetrata dalle istituzioni nel passato.

Il film

Nel 1942 la RKO acquista i diritti del romanzo per 5.175 dollari e assegna il progetto al produttore di origine russa Val Lewton e al regista francese Jacques Tourneur. Le riprese si svolgono tra febbraio e marzo 1943 presso gli studi della casa di produzione a Hollywood, il costo complessivo della produzione non raggiunge i 150 mila dollari. Nel cast Dennis O'Keefe nel ruolo di Manning, Jean Brooks in quello di Kiki, l'attrice messicana Margo in quello di Clo-Clo. La sceneggiatura è affidata a Ardel Wray, con il supporto di Edward Dein per alcuni dialoghi aggiuntivi: ma la revisione finale è curata da Lewton stesso, non accreditato. Direttore della fotografia è Robert De Grasse, mentre il montaggio è di Mark Robson, che avrebbe di lì a poco debuttato come regista. Il titolo del film, per volere della RKO, è mutato rispetto al romanzo in *L'uomo leopardo* (*The leopard man*), in linea con

altri lungometraggi di successo come *L'uomo lupo* (*The wolf man*) del 1941 e *Il bacio della pantera* (*The cat people*) degli stessi Lewton e Tourneur.

L'uomo leopardo esce nel maggio del 1943 e riscuote un buon successo di pubblico, ma è a lungo considerato dalla critica il meno riuscito della trilogia dei film dell'orrore realizzati, tra 1942 e 1943, da produttore e regista. Gli si rimprovera una carenza strutturale, una mancanza di unità narrativa. Secondo Robin Wood, ad esempio, «anche se contiene parecchie sequenze eccellenti, in cui è riconoscibile la mano di Tourneur, *L'uomo leopardo* è inferiore ai suoi film precedenti, e si fa notare per essere allo stesso tempo troppo esplicito e troppo poco sviluppato, come se i suoi realizzatori fossero diventati fin troppo coscienti dei livelli tematici della propria opera».[26] Per Joel Siegel, «rappresenta un esito ibrido, superbo nelle singole sequenze e nell'atmosfera generale, ma incerto nella struttura e privo di una profonda risonanza tematica».[27] Persino Tourneur ebbe modo di prendere le distanze dalla propria creatura, definendola come «episodica, una serie di vignette, estremamente confusionaria».[28] Questi giudizi non rendono giustizia al carattere innovativo dell'*Uomo leopardo*, al suo vivace sperimentalismo formale che riguarda tanto l'immagine

[26] Wood, *The shadow worlds of Jacques Tourneur*, p. 64.
[27] Siegel, *Val Lewton: the reality of terror*, pp. 115-116.
[28] Telotte, *Dreams of darkness*, p. 59.

quanto la colonna sonora, con la sua campionatura di suoni e rumori.
Rispetto al libro, il film presenta diversi aggiustamenti strutturali. È eliminato innanzi tutto il capitolo dedicato alla turista americana (Sally O'Keefe). Il personaggio di Clo-Clo è promosso di rango: non è più semplicemente una delle quattro vittime, ma diventa il collante che unisce i vari episodi, almeno fino alla sua uscita di scena. La vicenda è ricollocata nel Nuovo Messico, all'interno dei confini degli Stati Uniti. Il giaguaro diventa un leopardo nero, ossia una pantera. Conchita cambia nome in Consuelo. È introdotto il personaggio di Galbraith, il professore di zoologia, direttore del museo locale, che si rivelerà essere il maniaco assassino; e viene dato più spazio a Charlie, l'*indio* da cui Manning noleggia la belva (nel libro si chiamava Cardozo). Inoltre nel film - contrariamente a quanto accade nel romanzo - Kiki non sparisce dal racconto subito dopo l'inizio, ma resta e forma un legame di coppia con Manning. Tra gli episodi delle vittime, quello che subisce la modifica più profonda è quello di Clo-Clo, che nel libro era una prostituta, mentre qui diventa una ballerina di flamenco rivale di Kiki. La trovata della zingara che legge le carte a Clo-Clo presagendone la morte, che nel libro era relegata al capitolo 4, diventa un *refrain* narrativo che rafforza l'idea di un fato ineluttabile iscritto nello schema iterativo. Anche l'improbabile finale di Woolrich è radicalmente riscritto,

rendendolo più asciutto e essenziale, meno astruso. Questi aggiustamenti non recidono tuttavia il legame con il romanzo, che resta in sottotraccia al film con il suo stile, il suo tono, le sue invenzioni narrative e visuali.

La prima sequenza del film fornisce subito le chiavi per entrare nel suo universo figurativo. La macchina da presa inquadra la porta aperta di una stanza, poi carrella in avanti e leggermente a destra: preannunciata dal suono delle nacchere, che abbiamo sentito anche sopra la sigla iniziale, Clo-Clo entra danzando nella cornice disegnata dall'uscio: prima la vediamo indirettamente, attraverso lo specchio (con un effetto di *surcadrage*); poi direttamente. Una rapida panoramica orizzontale verso destra ci mostra un'altra soglia, e una seconda donna (Kiki) che, all'interno di un'altro locale, sta bussando alla parete comunicante con la stanza di Clo-Clo, infastidita dal rumore delle nacchere. La donna avanza verso la macchina da presa e sbatte violentemente la porta, ostruendo così la visione dello spettatore. Stacco e inquadratura dell'interno della stanza di Kiki: nel dialogo con la sua amica Eloise emerge la rivalità nei confronti di Clo-Clo. Kiki e l'amica parlano guardandosi allo specchio. Poi Manning introduce nella stanza il leopardo nero.

Questo *incipit* definisce sinteticamente la cornice iconica e simbolica dentro cui si muoverà il film. In primo luogo è messo a fuoco il tema del vedere: la macchina da presa che osserva

Clo-Clo e Kiki, posizionandosi al di qua dell'ingresso delle loro stanze, sembra riflettere il punto di vista di qualcuno che spia di nascosto. Questo elemento, così introdotto dalla regia, è replicato dalla presenza degli specchi a cui entrambe le donne sono accostate. L'immagine riflessa, la superficie trasparente, diventa di qui in avanti una costante: si pensi - nella sequenza della fuga della pantera - alla figura di Clo-Clo che si riflette nell'acqua della fontana, oppure alla zingara che legge le carte a Clo-Clo di fronte allo specchio, o ancora alla vetrata pulita dal lavavetri nella scena del funerale di Teresa. In questo modo il film rappresenta visivamente uno dei temi cardine del racconto: la paura di essere spiati. La porta chiusa in faccia alla macchina da presa da Kiki si configura anche come un avviso allo spettatore: il suo voyeurismo non sarà soddisfatto, perché il film - come vedremo - terrà la violenza fuori dalla scena e racconterà la morte solo in modo indiretto, per via allusiva.[29]
In secondo luogo, la sequenza iniziale che abbiamo descritto mette l'accento sul motivo della porta chiusa, che verrà reiterato in più punti: si pensi all'episodio di Teresa, chiusa fuori di casa (e per questo dilaniata dalla belva) o a quello di Consuelo, imprigionata invece all'interno del cimitero. Le porte bloccate riflettono qui il sentimento di oppressione e

[29] Non mi sento per questo di condividere l'opinione di Chris Fujiwara secondo cui *L'uomo leopardo* anticiperebbe, nella rappresentazione del voyeurismo, *L'occhio che uccide* di Michael Powell.

claustrofobia delle vittime, a cui fa riferimento anche il particolare della gabbia con gli uccellini meccanici che Teresa trova nel negozio in cui la madre l'ha inviata a prendere la farina.[30] L'individuo moderno, secondo la visione di Woolrich che Lewton e Tourneur fanno propria, non solo è spiato e osservato; ma è come in gabbia, esposto al rischio della violenza senza possibilità di fuga. Come scrive giustamente Thomas Renzi: «La soglia - e le porte in generale - diventano una pietra angolare del film. La porta rappresenta una soglia e simboleggia il passaggio dall'ambiente familiare al mondo del mistero, dalla vita alla morte».[31]

Abbiamo detto che, rispetto al libro, il film introduce subito il personaggio di Clo-Clo, che non è semplicemente una delle vittime, ma il filo conduttore che lega i vari episodi. Non solo: il film costruisce tutto il racconto sull'asse della rivalità tra Clo-Clo e Kiki, sulla loro contrapposizione femminile (mora contro bruna, indigena contro straniera, selvatica contro civilizzata). Come osserva Chris Fujiwara, il leopardo «finisce per occupare uno spazio altamente caricato di invidia e rivalità», entra cioè nel gioco del conflitto fra le due donne dove agisce una forte componente di antitesi etnica e culturale,

[30] Nel libro trovava invece un gatto. Alcuni critici (Ballo e Lucci) ricollegano il particolare della gabbia a quello del canarino di Irena nel *Bacio della pantera* di Tourneur.

[31] Renzi, *Cornell Woolrich: from pulp noir to film noir*, p. 187.

che era già presente nel libro, ma che nel film assume una nuova centralità. Non è forse un caso che in quest'ultimo, contrariamente a quanto accade in Woolrich, sia proprio Clo-Clo a far scappare con il suono delle sue nacchere il leopardo, che rappresenta la parte istintiva e animalesca dell'uomo che nella donna civilizzata (Kiki) è tenuta a freno. Questa forza primordiale provoca l'emersione di tensioni latenti, non del tutto esorcizzate, che covano all'interno del personaggio più insospettabile perché più urbano e colto di tutti, il professor Galbraith.

Il sottotesto antropologico che stava alla base del romanzo è ripreso dal film e amplificato con maggior convinzione. Basti vedere la sequenza della visita al museo archeologico di Manning e Charlie, in cui Galbraith mostra una testa di leopardo in pietra fatta dagli *indios* 600 anni prima, spiegando che essi «la usavano nelle cerimonie. Il leopardo e tutta la famiglia dei felini era la personificazione della forza e della violenza nei loro riti religiosi». Nel finale Galbraith, ormai scoperto, fugge confondendosi con la processione con cui viene ricordata (sono parole sue) «una grande tragedia che ebbe luogo, in modo che nessuno dimentichi che un pacifico villaggio di indiani fu spazzato via dai *conquistadores* nel 17° secolo». In questo modo, il film istituisce un legame esplicito tra tema etnico e criminale, tra la serie degli assassini e i riferimenti antropologici, tra passato e presente. La violenza

che si scatena oggi è il retaggio di una furia antica, mai esorcizzata.

Porte e specchi si inseriscono all'interno dell'intenso processo di visualizzazione attraverso cui il film cerca di tradurre i fantasmi verbali di Woolrich in segni iconici. L'apparato figurativo così messo in campo dà forma plastica alle paure descritte dalla pagina, e disegna un racconto indiretto, in cui il contenuto di violenza e il sottofondo sessuale della vicenda sono rappresentati non in modo frontale, ma per via allusiva, in linea con le note esigenze di economia produttiva della RKO che richiedeva a Val Lewton di risparmiare sugli effetti speciali. Basti pensare, all'inizio del film, al dettaglio della mano del cameriere graffiata dal leopardo; oppure, nell'episodio di Teresa Delgado, al gioco di ombre creato dalle mani dal fratello della ragazza, che proietta sulla parete della casa la *silhouette* dell'animale, preannunciando il fato che attende la sorella.[32] Anche il tema concettuale che sta alla base del film (la questione cioè se l'assassino sia mosso da necessità o da libero arbitrio) è espresso in termini visivi attraverso l'invenzione della fontana il cui getto d'acqua tiene sollevata

[32] Nel libro Woolrich si limita a scrivere: «Pedro, un ragazzino di nove o dieci anni, alzò il viso da una scodella sulla quale l'aveva tenuto chino fino ad allora e disse in tono di scherno: "Lo so perché non vuole uscire. Ha paura del giaguaro"».

una pallina.[33]

Va notato come spesso il contenuto della visualizzazione sia suggerito dal romanzo stesso, come accade ad esempio nell'episodio di Teresa Delgado, la cui triste fine è annunciata alla madre e al fratello, e con loro allo spettatore, dal rivolo di sangue che scorre sotto la porta chiusa. Nel libro Woolrich scrive: «Da sotto la porta, una lingua rossa si protendeva verso i suoi piedi nudi. Per forma e dimensione, sembrava la punta di una lingua umana. Ma era fluida, mutevole. Mentre loro la fissavano, cominciava già ad allargarsi, scintillante nella propria capricciosità», intuizione che è ripresa letteralmente nel film.[34]

Anche nell'episodio di Consuelo tutto il racconto visuale si ispira al libro: la presenza muta delle statue, l'angoscia espressa da elementi naturalistici (le piante), il rumore del vento, i continui cambi di asse della macchina da presa (che danno l'impressione di un occhio esterno che scruta di nascosto), sono tutti desunti dal corrispettivo capitolo del romanzo, che

[33] Il significato della fontana è spiegato così dallo stesso Galbraith: «Noi siamo esattamente come quella pallina che balla su quello zampillo. Sappiamo poco delle forze che ci muovono e che muovono il mondo attorno a noi. Così come quella pallina non sa nulla dell'acqua che la spinge in alto, la fa ricadere e la riafferra».

[34] È stato notato che il particolare del rivolo di sangue era già stato usato da Maurice Tourneur, padre di Jacques, nel suo *Le système du Docteur Goudron et du Professeur Plume* (1912), vedi E. Bansak, *Fearing the Dark*, p. 175.

abbiamo sopra analizzato. L'elemento che più sembra accomunare film e libro, scrittore e regista, è questa straordinaria capacità - che troviamo in entrambi - di produrre un'atmosfera onirica, quasi fantastica, partendo da elementi concreti, realistici. Così come da Woolrich deriva l'intuizione di raccontare, con felice sineddoche, l'assassinio in modo indiretto, tramite il particolare visivo dell'abbassarsi dei rami degli alberi, che finiscono per coprire la luna, e che scattano di colpo nuovamente verso l'alto dopo che la ragazza si è accasciata per terra urlando. Alcuni dei passaggi più celebri di questo film sono cioè debitori dell'alta qualità visiva della scrittura di Woolrich. Anche se, a livello più generale, la dilatazione descrittiva che caratterizza il libro, diventa nel film sintesi, rapidità, concisione; e l'istante di angoscia interminabile che Woolrich prolunga all'infinito sulla pagina si trasforma, in Tourneur, in un passo secco, rapido, all'insegna di una straordinaria arte dell'ellissi.

Altro particolare iconico ricorrente del film è quello delle sigarette, che caratterizzano soprattutto i personaggi femminili. Una venditrice di sigarette è Eloise, la compagna di stanza di Kiki, così come un negozio di sigarette è quello in cui lavora la donna che legge le carte a Clo-Clo. Sono mozziconi di sigarette quelli che Consuelo trova per terra nel cimitero, indizio del

passaggio del suo fidanzato;[35] così come una sigaretta cade per terra a Clo-Clo quando si trova per strada di fronte al suo assassino.[36] Questo dettaglio mi sembra sia stato notato da pochi. Solo Scott Preston, a quanto mi risulta, ha evidenziato l'analogia tra il dialogo che avviene al ristorante tra Galbraith e Kiki, e quello che intercorre tra l'anziano turista (Brunton) e Clo-Clo, nei quali entrambi i personaggi maschili sono rappresentati mentre fumano la pipa.[37] Secondo lo studioso, questo parallelismo sarebbe nel segno della contrapposizione: la regia cioè vorrebbe creare un'antitesi tra il *savoir-faire* di Brunton e l'imbarazzo di Galbraith nel suo rapporto con le donne; e sarebbe un modo, in altre parole, di mettere in rilievo il movente sessuale della catena degli assassini, che derivano da istinti repressi. «Un modo di comprendere gli assassini sessuali da Jack lo Squartatore a Ted Bundy e Galbraith in *The leopard man* - conclude Preston - è che agiscono violentemente contro

[35] Nel libro Woolrich scrive: «Probabilmente avrebbe visto la punta incandescente della sua sigaretta muoversi impaziente come una lucciola rossa». E più avanti: «Desolata, si sedette su una delle tre panche. Poi, pur nel buio della pergola, distinse qualcosa sul pavimento. Una sigaretta fumata a metà che giaceva ai suoi piedi. Un'altra, un'altra ancora, una mezza dozzina di mozziconi sparsi lì intorno. Lei raccolse con due dita quello più vicino, se lo accostò agli occhi nell'oscurità. Si leggeva ancora una parte della marca. Exquisito. Erano le sue sigarette, certo».

[36] Nel romanzo: «Il rossetto cadde a terra. Il suo sorriso era pronto. Lei lo alzò verso la notte, gli occhi socchiusi in attesa».

[37] S. Preston, *The strange pleasure of the Leopard Man*.

le donne come un modo di affrontare la loro paura o frustrazione di fronte alla sessualità femminile». A questo proposito, è interessante notare come nel film i personaggi legati da una relazione erotica siano rappresentati mentre fumano sigarette: Kiki e Manning, la figlia di Brunton e il compagno. Sappiamo che nel cinema degli anni Quaranta la sigaretta funziona come simbolo di sessualità, è una convenzione erotica altamente codificata, come si può notare vedendo i film della coppia Bogart-Bacall (*Acque del sud*, *Il grande sonno*). Allora la pipa di Galbraith e Brunton è forse da considerarsi simbolo di una funzione sessuale disattivata, di un'impotenza che nel secondo dà vita a un atteggiamento quasi paterno nei confronti di Clo-Clo, mentre nel primo scatena forze distruttive.

1.2 *La donna fantasma* di Robert Siodmak

Il romanzo

La donna fantasma (titolo originale: *The phantom lady*) è pubblicato da Woolrich nel 1942 con l'editore Lippincott e sotto lo pseudonimo di William Irish, in modo da aggirare il contratto che lo legava a Simon & Schuster. Lo scrittore qui riprende e rielabora - secondo una sua prassi abituale - uno spunto desunto da un racconto precedente (*Those who kill*), pubblicato nel 1939 sulla rivista *Detective fiction weekly*, e successivamente sviluppato come serie (*Phantom aliby*, uscita sulla stessa rivista tra maggio e ottobre del 1942).[38]

Ritenuto da alcuni il miglior libro di Woolrich, *La donna fantasma* obbedisce a uno schema narrativo tipico dello scrittore, quello dell'innocente accusato ingiustamente di un delitto e della corsa frenetica contro il tempo per salvarlo dalla condanna a morte. L'adesione a questo modello è sottolineata dalla titolazione dei capitoli, dove è messo in evidenza il numero dei giorni che mancano alla data fissata per l'esecuzione della pena capitale, presentati come un angosciante conto alla rovescia (150 giorni, 149 giorni e così via). Il racconto si costituisce cioè come un congegno ad

[38] Ci serviamo qui della traduzione di Stefano Benvenuti pubblicata da Mondadori nella collana *I classici del giallo illustrati*.

orologeria, una clessidra rovesciata.
Per salvare dalla sedia elettrica Scott Henderson, agente di cambio di New York accusato dell'omicidio della moglie Marcella, occorre rintracciare la donna misteriosa che ha trascorso con lui la serata in cui è stato commesso il crimine. Henderson non conosce il nome della donna e, per effetto di un atroce vuoto di memoria, ricorda di lei soltanto il bizzarro cappello che indossava.[39] I testimoni interrogati in proposito dalla polizia affermano con certezza di avere visto lui, ma non lei: tanto da far pensare - al lettore come al personaggio stesso - che l'incontro con la "donna fantasma" sia stato il frutto di un sogno o di un'allucinazione.
Dal punto di vista strutturale, il libro risulta diviso nettamente in due parti. Nella prima, adottando il punto di vista di Henderson, si raccontano il suo incontro casuale con la donna in un bar e la catena degli eventi successivi, fino al processo e alla condanna per omicidio. Nella seconda parte si seguono invece le piste investigative messe in campo, in parallelo, dall'amante (Carol Richman) e dal miglior amico (Jack Lombard) del condannato. Qui il punto di vista si ramifica in più rivoli, seguendo di volta in volta quello di Carol o quello di

[39] «Somigliava a una zucca. Non solo per forma e per la grandezza. Ma anche per il colore. Un arancione fiammante, così acceso, da dare perfino fastidio agli occhi. Quel cappello sembrava illuminare tutto il bar, come una lanterna da giardino. Dal suo centro esatto, svettava una lunga penna di gallo cedrone, verticale come l'antenna di un insetto».

Lombard. A differenza dello schema classico del racconto giallo (il cosiddetto *whodunit*), le ricerche messe in campo si propongono di scoprire l'identità non dell'assassino reale, ma della misteriosa testimone che può liberare Henderson dalla condanna a morte.

La soluzione del mistero segue alcune dinamiche che sono tipiche della narrativa di Woolrich. In primo luogo, lo scioglimento avviene attraverso una serie di passaggi altamente inverosimili: lo abbiamo già visto con *Alibi nero*, la coerenza logica non è il punto forte di Woolrich; così che nei suoi romanzi la soluzione sembra sempre calare dall'alto, come una sorta di *deus ex machina*, e non scaturire naturalmente dalla necessità dei fatti. In secondo luogo, la soluzione arriva all'ultimo istante, quando il condannato appare già avviato alla sedia elettrica. Woolrich cioè cerca sempre di massimizzare in modo spasmodico la tensione che può spremere dalle sue trame, conducendole fino all'estremo limite possibile: solo quando si è spinto a un passo dall'orlo del precipizio può arrestare il suo congegno narrativo.

Il finale comporta sempre un totale ribaltamento delle aspettative del lettore. Nella *Donna fantasma*, ad esempio, l'assassino risulta essere lo stesso personaggio che sta conducendo le indagini, Jack lombard; mentre la "donna fantasma" che questi crede di avere finalmente scovato - e che si accinge a uccidere per eliminare l'unico testimone che può

salvare Henderson - si rivela essere in realtà Carol che, sotto mentite spoglie, funge da esca, come accade in *Alibi nero* con la turista americana. In altre parole: il disinteresse verso la coerenza logica degli eventi è compensato da una massimizzazione emotiva, che consiste nel rovesciare completamente, e all'ultimissimo istante, tutte le supposizioni che il lettore si è fabbricato. Non importa quanto sia verosimile questo repentino ribaltamento: conta la sorpresa, essendo il fine del narratore lo stupore, la meraviglia, il *coup de théâtre*.
Va notato inoltre come nella *Donna fantasma*, come pure in altri libri di Woolrich, il personaggio femminile assume uno spazio di azione di primissimo piano. Philippa Gates, che più di tutti ha approfondito il tema della presenza della donna nel cinema e nella narrativa criminale, afferma che «Woolrich sembra essere stato affascinato dall'idea di una donna decisa a investigare il lato più oscuro dell'umanità, al fine di provare che l'uomo che ama è innocente».[40] Ora, è interessante rilevare come la scrittura di Woolrich nella *Donna fantasma* dia il meglio di sé proprio nelle parti dedicate a Carol: è nei capitoli incentrati sulle sue indagini che emergono con più forza alcuni tratti distintivi del suo stile, che raggiunge in questi passaggi una frenesia e un'intensità particolare.
Si legga ad esempio il capitolo del bar, dove Carol si reca per spingere il barista a confessare quello che ha taciuto alla

[40] Gates, *Detecting women*, p. 167.

polizia, e che è tutto basato sul tema del "vedere". Si tratta, per usare una terminologia presa a prestito dal cinema, di una scena costruita sulla soggettiva del barista, dominato dal potere dello sguardo della ragazza, che «stava seduta assolutamente immobile. Immobile e silenziosa come una figura ritagliata nel cartone. [...] Solo una cosa si muoveva: i suoi occhi. Seguivano il barista ovunque. Non lo perdevano mai di vista». Per effetto del magnetismo dello sguardo, Carol si trasforma, diventa simile a «un giovane Buddha in versione femminile», acquisisce un «volto da medusa», una sorta di erinni («era la vendetta personificata»).[41] Per tentare di risolvere il mistero, la donna deve operare una metamorfosi; deve perdere la propria innocenza per assumere caratteristiche demoniache. Il barista è come annichilito da quest'entità misteriosa, non regge il confronto con i suoi occhi («fu lui infine che smise di guardare la ragazza, ritirandosi sconfitto come sempre»), che gli «logorava lentamente i nervi», «lo sconvolgeva». La scrittura di Woolrich scava dentro questa lotta di sguardi in modo analitico.

Al termine di questa prima parte, statica, legata al guardare, inizia la seconda parte del capitolo, dinamica, incentrata sull'inseguimento per strada. Il pedinamento assume il

[41] La trasformazione di Carol è ribadita nel capitolo dell'incontro con Cliff, il suonatore di timpani, dove la ragazza perde «il suo aspetto di ragazza gentile e fresca» per assumere quello della donna tentatrice.

carattere di una «tragica pantomima», di una danza a due: «Dieci passi, quindici, venti. Dietro di lui, come a un segnale stabilito, il rumore ritmico riprese, regolare come la pioggia in una pozzanghera. Tic tic tic. La ragazza lo seguiva ancora una volta». C'è in Woolrich un bisogno di espressività, una ricerca di intensità anche gestuale, che emerge in corrispondenza dei passaggi chiave, dove si alza la temperatura emotiva del racconto per riscattare una scrittura altrimenti disadorna. Si nota qui un'altra caratteristica tipica del suo stile, ossia la dilatazione temporale: nei suoi romanzi infatti vige una concezione del tempo "a fisarmonica", che scorre rapido nei passaggi neutri, nei brani connettivi, ma si espande a dismisura nelle scene di *suspense,* dove i personaggi sono soggetti alla pressione di una minaccia.

Un altro elemento significativo di questo capitolo è il ricorso al racconto indiretto, per cui la morte violenta non è rappresentata frontalmente, ma in modo obliquo. È una caratteristica che abbiamo già visto in *Alibi nero,* dove l'assassinio delle tre vittime è raccontato attraverso un particolare secondario (un rivolo di sangue che scorre sotto una porta, un ramo che si abbassa e poi si alza di scatto, un rossetto che cade per terra). In questo caso la morte del barista, che fuggendo alla ragazza finisce per essere investito da un'automobile, è indicata per via allusiva da un indizio visivo (il suo cappello che vola alto, «ben distinguibile al di sopra di

tutte le teste dei pedoni») e da uno uditivo («si udì dapprima il grido isolato di una donna, cui fece eco l'urlo di sgomento di tutta la folla»). Come vedremo più avanti, se ne ricorderà Robert Siodmak nell'adattare per il grande schermo questo brano.

Nelle pagine dedicate al pedinamento del barista si nota inoltre come lo stile di Woolrich, senza sconfinare mai in una dimensione propriamente fantastica, e anzi restando sempre ancorato a un'ispirazione che possiamo definire realistica, riesce ad ottenere - grazie all'accumulo, alla ripetizione ipnotica - un effetto quasi onirico. Questa declinazione in senso espressionistico è una costante del romanzo e caratterizza anche altre opere di Woolrich. Si veda in proposito, nel capitolo dedicato al suonatore di timpani (che Carol seduce per spingerlo a testimoniare), la parte relativa alla *jam session* che è descritta come «un vero e proprio inferno», «una sorta di fantasmagoria di ombre, vaghe e nere, che si muovevano tremolanti contro le pareti» (e anche questo passaggio avrebbe colpito, come vedremo, l'attenzione di Siodmak). Nel finale, quando Lombard porta in automobile Carol con l'intenzione di ucciderla, «i fari sciabordavano ora lungo una specie di galleria formata dalla vegetazione, illuminando i rami più vicini e facendoli sembrare stalattiti brillanti. Sembrava il luogo stregato, incantato di qualche favola per bambini, una foresta soprannaturale dove qualcosa

di terribile stava per accadere». Quando ci si avvicina alla morte violenta, Woolrich cambia segno al paesaggio per indicare il superamento di una soglia di ingresso che immette in uno spazio narrativo quasi irreale, da incubo. In alcuni racconti questa deformazione del reale è indotta dall'assunzione di droghe (*Cocaina* del 1940 e *Marijuana* del 1941) o dall'ipnosi (*Incubo* 1941).

Va sottolineato anche il ruolo fondamentale che gioca nella *Donna fantasma* l'ambientazione, che è costruita attraverso descrizioni memorabili, sia degli esterni (le strade di New York di notte), sia degli interni (le case popolari, il bar). Come ha scritto Thomas Renzi, «le descrizioni delle solitarie stazioni del metro, delle strade deserte nell'oscurità, delle sudicie case popolari sono tra le migliori ambientazioni *noir* di Woolrich e hanno una rilevanza particolare per il loro contributo alla caratterizzazione espressionista della storia».[42] Il romanzo è pervaso da un senso di oscurità e di corruzione da cui quasi nessuno è immune, come accade nei romanzi *hard boiled*. Uno strato di vernice nera copre tutto, gli uomini e le cose.

Per finire, è interessante ricordare come Lia Volpatti abbia letto la vicenda della *Donna fantasma* in chiave autobiografica, come un riflesso del difficile rapporto di Woolrich con le donne, «l'allegoria di una vita disperata, che corre, come tutte le altre vite, verso la morte»: come se la "donna fantasma" che

[42] Renzi, *Cornell Woolrich: from pulp noir to film noir*, p. 203.

appare all'inizio per poi non tornare più fosse la metafora del rapporto impossibile di Woolrich con il mondo femminile.[43]

Il film

La pellicola ricavata dalla *Donna fantasma* è prodotta da Joan Harrison per la Universal e distribuita nelle sale a partire dal febbraio del 1944. La regia è affidata a Robert Siodmak, un immigrato tedesco che era fuggito dalla Germania nazista nel 1940 per approdare a Hollywood. Nel cast figurano Alan Curtis nel ruolo di Henderson, Ella Raines in quello di Carol, Franchot Tone in quello di Lombard (che cambia nome e diventa Jack Marlow). Memorabile l'apparizione di un caratterista quale Elisha Cook jr nel ruolo di Cliff, il batterista. La fotografia è curata da Elwood (Woody) Bredell, uno dei più importanti operatori del cinema noir, che avrebbe lavorato con Siodmak anche per *I gangster*. La sceneggiatura è firmata invece da Bernard C. Schoenfeld, ma gli studiosi ritengono che la Harrison, che aveva collaborato ad alcune sceneggiature di Hitchcock, abbia giocato un ruolo fondamentale nell'adattamento e sia in particolare responsabile della centralità che in esso assume il personaggio femminile. Alla sua uscita nelle sale, il film ottiene un grande successo di

[43] Volpatti, *L'amore e le donne*, in *Nero su nero*, p. 21.

pubblico, cosa che risulterà fondamentale per il prosieguo della carriera di Siodmak. La critica è invece tiepida, ma con il passare del tempo il giudizio cambia e *La donna fantasma* è stabilmente inserito nel novero dei film noir più importanti della storia del cinema, oggetto di numerose analisi di rilievo.
Il film conserva le idee principali su cui si basa il romanzo: la donna con il cappello e la sua scomparsa, la condanna a morte dell'innocente, la corsa contro il tempo. Segue fedelmente il tracciato di Woolrich nella prima parte, che si chiude con il processo. Mentre lo abbandona nella seconda, dove le indagini parallele che erano nel romanzo sono unificate in un'unica linea narrativa, e dove sono introdotte tre grandi innovazioni: diventa centrale il personaggio femminile (Carol), torna nel finale la "donna fantasma", viene completamente ridefinito il carattere di Marlow. L'identità dell'assassino non è rivelata alla fine, come accadeva nel libro, ma poco oltre la metà del film, e questa modifica comporta un cambiamento sostanziale nella qualità della *suspense*, che finisce per coincidere con la definizione classica fornita da Hitchcock (lo spettatore sa ciò che il personaggio ignora). Se il lettore del romanzo era guidato dalla curiosità di scoprire la verità, lo spettatore del film è inchiodato allo schermo dal pericolo che incombe sulla protagonista ignara.
Il ruolo centrale che Carol è destinata ad assumere nel congegno narrativo del film è indicato già a partire dalle

sequenze in cui la ragazza va a visitare Henderson in prigione (nel libro era invece l'ispettore Burgess a recarsi in carcere). Nella prima, a ribadire questa funzione è la prossemica, il linguaggio dei corpi (la donna in piedi che domina lo spazio scenico); nella seconda è la luce (il fascio luminoso che la investe dall'alto, nell'inquadratura iniziale). Più ancora di quanto non avvenisse nel romanzo, nel film Carol ricalca il modello della donna *detective* quale era stato codificato nella letteratura popolare, già a partire dai cosiddetti *dime novels*, a cavallo tra Otto e Novecento, e dal cinema muto; un modello che era stato messo in ombra dall'affermarsi dei romanzi *hard boiled* e dei film noir, entrambi più declinati al maschile (benché gli studi abbiano messo in luce anche in questi casi la presenza di figure di investigatrici femminili).[44] All'interno di quella tradizione, il tema criminale tendeva a intrecciarsi saldamente con quello matrimoniale: la protagonista doveva cioè risolvere il mistero al fine di poter convolare a nozze. Allo stesso modo nella *Donna fantasma* Carol è una segretaria innamorata del proprio capo:[45] se il fine primario della sua

[44] Philippa Gates ha individuato «almeno venti film noir in cui figurano donne con vari ruoli di detective» (*Independence Unpunished: The Female Detective in Classic Film Noir*, in *Kiss the Blood Off My Hands*, p. 21).

[45] Nel libro tra i due era una relazione extra-coniugale, eliminata per evitare problemi di censura. È stato notato che il soggetto della *Donna fantasma* ricorda quello di *Fair play* (1925) di Frank Hall Crane, dove una segretaria deve battersi per scagionare il proprio superiore.

azione è salvarlo dalla sedia elettrica, quello secondario è farsi sposare. Di fronte all'*impasse* dell'uomo, confinato dalla prigionia e paralizzato dalla perdita della memoria, è la donna che deve prendere sulle spalle l'onere di rimuovere l'ostacolo alla realizzazione del legame di coppia. Ma per fare questo è costretta ad attraversare territori che le sono normalmente preclusi (strade e locali notturni e malfamati, carichi di energia negativa) e deve operare una trasformazione personale, abbandonando l'aspetto dimesso che la caratterizza nelle prime scene del film per assumere la fisionomia della *dark lady*: come è stato detto, per poter diventare la «nurturing woman», deve regredire al ruolo della «spider woman».[46]

Questa metamorfosi si compie nelle due sequenze più celebrate del film, su cui tanto è stato scritto: quella del pedinamento, in cui Carol dà la caccia al barista lungo i vicoli notturni di New York; e quella della *jam session*, tutta incentrata sul gioco seduttivo messo in atto dalla donna nei confronti del batterista (Elisha Cook jr). Si è parlato in proposito di un'influenza dell'espressionismo tedesco, che avrebbe ispirato i tagli di luce e di inquadratura di Siodmak; e si è ipotizzato che la scena dell'inseguimento del barista conservi memoria della sequenza in cui, nel *Bacio della pantera* di Jacques Tourneur, Irena segue Alice. Non è stato

[46] Si veda in proposito il saggio di J. Place, *Women in film noir*, compreso nel volume *Women in film noir* edito dal British Film Institute.

invece evidenziato come gli elementi con cui il regista costruisce queste sequenze siano in qualche modo già anticipati da Woolrich e dalla sua tendenza a strutturare visivamente i passaggi ad alta intensità emotiva. Le soggettive di Siodmak e i raccordi sullo sguardo nella scena del bar, i contrasti di luce e ombra in quella del pedinamento, così come il montaggio forsennato e le angolature oblique nella *jam session*, traducono in forme cinematografiche la scrittura visuale di Woolrich, le sue pagine incentrate sul vedere, le descrizioni in chiave espressiva di cui si è detto sopra.

È riconducibile al libro anche la scelta del film di raccontare la morte violenta per via obliqua, tramite ellissi e dettagli visivi indiretti. Si pensi alla sequenza del barista, che viene investito da un'automobile nel tentativo di sfuggire a Carol: l'incidente avviene fuori campo, e la macchina da presa mostra soltanto - in modo molto vicino a quanto avveniva nel romanzo - il dettaglio del cappello che atterra ai piedi della ragazza. Anche la morte del suonatore di jazz è raccontata in questo modo (ma questa volta senza riscontri nella pagina scritta): semplicemente attraverso l'ombra dell'assassino che si proietta sulla vittima. Sono figure del racconto (ellissi, sineddoche) diffuse nel cinema americano dell'epoca, relative a un'arte del levare che trova nella scrittura di Woolrich una piena corrispondenza.

Se l'obiettivo di Carol non è solo salvare Henderson, ma anche

conquistarne l'amore, si comprende anche il significato di un'altra variazione rispetto al libro. In quest'ultimo, la "donna fantasma" spariva definitivamente dopo i capitoli iniziali; nel film ricompare invece nel finale apportando un mattone decisivo nella costruzione dell'edificio simbolico del film, soprattutto per quanto riguarda il tema matrimoniale. Nel dialogo che la donna ha con Carol viene esposto l'antefatto di questo personaggio, caduto in depressione dopo la morte del fidanzato a pochi giorni delle nozze. Il passaggio del cappello dall'una all'altra assume così il significato simbolico di un rito, di un'iniziazione che libera la protagonista dalla maledizione che le impedisce di sposarsi.[47] La "donna fantasma" rappresenta la paura inconscia, l'incubo rimosso che Carol deve affrontare e interiorizzare per poter rinsaldare il legame di coppia. Nel corso del film Carol passa dalla condizione di giovane donna nubile proveniente dalla provincia (di qui il suo soprannome: "Kansas") a quella di donna maritabile, che si riappropria dello spazio urbano. Cambia anche il suo aspetto: al vestito chiaro iniziale si sostituisce quello scuro, ai capelli raccolti la chioma sciolta. Nel finale la coppia ritrova la propria unità e il film si conclude con la dichiarazione di matrimonio che Henderson registra sul dittafono. È stato detto da alcuni che il ricorso alla

[47] La centralità del cappello nell'economia del racconto è evidenziata dall'inquadratura iniziale del film, che mostra la "donna fantasma" di spalle con il vistoso copricapo.

voce meccanica ribadirebbe l'autorità maschile messa in discussione durante il racconto, come se il film fosse preoccupato di rassicurare lo spettatore circa il carattere perturbante del personaggio femminile. In realtà, come hanno notato altri, Carol nel finale rientra nell'ordine costituito, ma solo dopo aver dimostrato di essere in grado di sovvertirlo.

La terza grande modifica del film rispetto al romanzo, come abbiamo anticipato, consiste nella nuova caratterizzazione a cui è sottoposto il personaggio di Jack Marlow, l'assassino. Che innanzi tutto cambia *status* professionale: non è più un semplice impiegato dell'industria petrolifera, come nel romanzo, ma diventa uno scultore. Lutz Koepnick ha notato come le opere d'arte che sono mostrate nello studio di Marlow sono all'insegna di uno stile antimodernista, simile a quello di artisti del Terzo Reich quali Arno Breker e Josef Thorak.[48] Anche il dialogo ribadisce questo tipo di fisionomia culturale e artistica, facendo emergere l'ideologia che porta Marlow a ritenersi al di sopra della morale comune, a disprezzare la comunità in cui vive. Nel suo solipsismo, lo scultore rappresenta l'antitesi di Henderson che invece è un ingegnere (nel libro era un agente di cambio), un rappresentante della tecnica al servizio dello sviluppo sociale, impegnato attivamente nel progresso della nuova civiltà. Non a caso nel finale Marlow esprime il suo odio verso la città, vista come

[48] Koepnick, *The dark mirror*, pp. 164-200.

luogo di espressione del cambiamento.
Un altro aspetto da sottolineare è la mimica attoriale con cui Franchot Tone, nel ruolo di Marlow, introduce il tema dell'insanità mentale, della follia dell'assassino. Attraverso una serie di gesti: gli svenimenti; il continuo contorcersi delle mani, ispirato secondo Koepnick a *Orlac's hände* di Robert Wiene del 1924 (rifatto in USA nel 1935 con il titolo *Mad love*, regia Karl Freund);[49] lo strabuzzare ricorsivo degli occhi. Questo repertorio gestuale vuole rendere in termini plastici il dilemma che fa da sottofondo alla storia, e che viene discusso esplicitamente nel corso di due dialoghi che Marlow ha, rispettivamente, con Carol e con l'ispettore Burgess: e cioè se il crimine abbia o meno un'origine patologica,[50] e quale sia di conseguenza il grado di colpevolezza dell'assassino. Si tratta di temi che sono dibattuti nel cinema criminale tra gli anni Trenta e Quaranta, da *M* di Fritz Lang all'*Uomo leopardo* di Tourneur. La personalità narcisistica di Marlow emerge in tutta evidenza nella sequenza finale dove - per giustificare moralmente le proprie azioni - difende la scelta di sacrificare la vita di Henderson, un mediocre ingegnere, per salvare quella

[49] Il monologo sulle mani di Jack ricorda inoltre quello del predicatore in *La morte corre sul fiume*. Da notare, nel finale della *Donna fantasma*, il dettaglio della scultura delle mani, che anticipa l'aggressione di Marlow a Carol.
[50] Sulle pareti dell'appartamento di Jack si nota una copia dell'autoritratto di van Gogh, prototipo della follia dell'artista.

di un artista, secondo una concezione nietzschiana del superuomo. Dietro questo personaggio, che ha evidenti matrici nella cultura tedesca degli anni Trenta, Siodmak - immigrato dalla Germania - sembra voler prendere le distanze dal passato, per abbracciare un'idea di arte popolare, socialmente integrata, capace di accompagnare lo sviluppo della comunità democratica.

Per concludere, abbiamo visto come il regista e i suoi collaboratori rubino al romanzo l'idea di base e sviluppino in modo creativo alcune geniali intuizioni visive che sono alla base delle sequenze più celebri del film. Si allontanano però da Woolrich soprattutto nella seconda parte: dando alla storia una nuova compattezza strutturale; e aggiungendo sottotesti inediti, risvolti semantici che mancavano nel libro, e che ruotano attorno al ruolo della donna e dell'artista nella società americana degli anni Quaranta.

1.3 *Non voglio perderti* di Mitchell Leisen

Il romanzo

Pubblicato nel 1948 con lo pseudonimo di William Irish,[51] *Ho sposato un'ombra* è uno dei libri di maggior successo di Woolrich, come dimostra il fatto che è stato adattato per ben quattro volte per il grande schermo: oltre alla versione di Leisen, ricordiamo quelle più recenti di Robin Davis, con Nathalie Baye (*Ho sposato un'ombra* del 1983, tit. or. *J'ai épousé une ombre*) e di Richard Benjamin (*Scambio d'identità* del 1996, tit. or. *Mrs Winterbourne*); e addirittura una versione giapponese del 1960 (*Shisha to no kekkon*, per la regia di Osamu Takahashi). A cui si aggiungono alcune riduzioni televisive (una americana del 2002, e due per la tv brasiliana negli anni Settanta).

Il romanzo recupera e amplifica, come accade spesso in Woolrich, uno spunto contenuto in un racconto precedente (*They call me Patrice*, pubblicato nel 1946 su *Today's Woman*) e si basa su uno schema narrativo tipico dello scrittore, quello dello scambio di identità, che prevede che un personaggio - per un caso fortuito, oppure volontariamente - si ritrovi ad

[51] W. Irish, *I married a dead man*, Lippincott, Philadelphia 1948. In Italia il romanzo è tradotto da C. Rossi Fantonetti nel 1954 all'interno della collana *I capolavori dei giallo Mondadori*, con il titolo *Ho sposato un'ombra*.

assumere l'identità di un altro, e a seguito di questo "furto" venga proiettato dentro un incubo a occhi aperti. Questa situazione è caratterizzata da un gioco di coincidenze improbabili, da un'inverosimiglianza che tuttavia non toglie efficacia alla costruzione della tensione narrativa. Così la protagonista femminile di *Ho sposato un'ombra* (Helen) si imbatte casualmente, durante un viaggio in treno, in un'altra donna (Patrice) e il destino vuole che: primo, entrambe le donne siano in gravidanza; secondo, Patrice stia viaggiando con il marito per conoscere i propri suoceri, che non l'hanno mai vista prima (nemmeno in fotografia); terzo, Helen provi a indossare l'anello di matrimonio di Patrice proprio un attimo prima che il treno deragli. Mentre Patrice e il marito muoiono, Helen viene salvata e, con al dito la vera nuziale, è scambiata per l'altra e adottata dai suoceri della donna morta, che la accolgono nella loro villa a Caulfield, una cittadina idilliaca del *midwest*.

L'equivoco permette a Helen di compiere un salto sociale: assieme al suo bambino, abbandona i bassifondi della povertà ed entra in una famiglia dell'alta borghesia, finendo addirittura per innamorarsi (ricambiata) di Bill, il fratello dell'uomo defunto. Il lettore simpatizza per la protagonista, tanto più che appare chiaro che a muoverla è l'amore per il figlio più che l'avidità personale, e il suo percorso è accompagnato da scrupoli e sensi di colpa. L'interesse del lettore è tutto rivolto

verso il sentimento di angoscia di Helen/Patrice, che è continuamente sul punto di tradirsi, di fare un passo falso e di essere scoperta; finché non compare sulla scena un vecchio amante che la riconosce e prende a ricattarla.
Il romanzo è raccontato in terza persona, ma è incorniciato da un prologo e da un epilogo che sono narrati in prima persona, e che esprimono il punto di vista di Helen. Nel prologo, che introduce il resto del racconto come un lungo *flashback*, la donna elenca tutto quello che possiede nella nuova casa, simbolo della condizione di agiatezza che ha raggiunto (il «giardino che sembra sempre innaffiato di fresco», «il sentiero d'ingresso», «il bianco abbagliante delle colonnine del portico» e così via): un orizzonte di felicità che appare però minacciato, come segnala la ripetizione della frase «ma non per noi» («Sì, è tanto accogliente la nostra casa, qui, a Caulfield. Ma non per noi»). Queste strutture retoriche - l'elencazione, l'anafora - sono replicate nell'epilogo, che si ricollega all'inizio del libro in una struttura circolare. Helen e Bill, che nel frattempo si sono sposati, si sospettano a vicenda di avere ucciso il vecchio amante che ricattava la donna. Il tarlo del dubbio si insinua nella coppia, la erode dall'interno: «Abbiamo cercato di combatterla questa cosa. Oh, come abbiamo cercato. In ogni modo possibile. Ma non è servito a nulla. Non c'è scampo. Siamo in trappola». Come accade spesso nei finali di Woolrich, l'armonia perduta all'inizio non viene più recuperata e il

romanzo si chiude lasciando un retrogusto amaro, un sapore d'inquietudine.
Si è detto che l'opera narrativa di questo grande artigiano dell'angoscia ha le sue radici nella Grande depressione, negli anni in cui la società americana si scopre minacciata nelle sue certezze. Per questo al centro dei suoi racconti sono spesso personaggi alle prese con la fatica del vivere, incapaci di raggiungere una condizione stabile; mentre in *Ho sposato un'ombra* è rappresentata la situazione speculare, caratterizzata dall'ansia di perdere quanto si possiede. Tutto è precario in questo universo narrativo: la ricchezza, la felicità, l'amore, persino l'identità personale.

Il film

Dopo aver letto il romanzo, il regista Mitchell Leisen convince Barbara Stanwyck, con la quale aveva già lavorato nel 1940 in *Ricorda quella notte*, a fare pressione sulla Paramount affinché ne acquisti i diritti. Una prima sceneggiatura stesa da Sally Benson non convince appieno Leisen, il quale - pur non essendo accreditato come sceneggiatore - appronta insieme a Catherine Turney una seconda versione. La censura impone di modificare la professione della protagonista, che in origine era presentata come una prostituta.

Nel cast, oltre alla Stanwyck nel ruolo di Helen,[52] figura anche John Lund, che aveva già collaborato a un altro film tratto da Woolrich: *La notte ha mille occhi* di John Farrow (1948). Le riprese si svolgono tra giugno e luglio del 1949 e la pellicola, intitolata *No man of his own* (in italiano: *Non voglio perderti*), è distribuita in sala a partire da febbraio 1950. Nonostante il successo di pubblico, il film risulta per lo più ignorato da molti dei testi di riferimento sul cinema noir, ed è analizzato in modo più approfondito soltanto nei libri dedicati a Woolrich e alla Stanwyck, oltre che in pochissimi saggi specialistici (tra i quali, lo studio di Britta Sjogren sulla voce femminile nel cinema).

La reticenza nell'includere *Non voglio perderti* nel catalogo del noir deriva in parte dalla modifica che Leisen apporta al finale del romanzo. Mentre quest'ultimo infatti, come abbiamo visto, si chiudeva su una tonalità scura, con i due coniugi che restano intrappolati in un clima di reciproco sospetto (ognuno pensa che il ricattatore sia stato ucciso dall'altro); nel film quest'ambiguità viene annullata dalla scoperta del vero assassino, così che tra l'uomo e la donna viene ristabilita l'armonia perduta (così terminava anche il racconto che fornisce lo spunto originario del romanzo). Più in generale

[52] Come è stato rilevato, nel film la protagonista femminile si chiama Helen Ferguson (e non Georgesson, come nel romanzo), che è il nome reale dell'agente della Stanwyck.

Leisen alterna diversi registri espressivi: se l'entrata in scena del ricattatore di Helen accende i codici linguistici del noir, spostando il racconto dal giorno alla notte, dal sogno all'incubo, il film è per lo più descritto dalla critica come un melodramma, mentre alcune sequenze sembrano rientrare piuttosto nel dominio della commedia. Fatti salvi questi rilievi, considerare "lieto" il finale del film potrebbe essere un errore di lettura, che si ferma alla superficie di quest'opera, senza coglierne gli umori profondi: l'*happy end* di Leisen, che taglia di netto il racconto chiudendo rapidamente sull'inquadratura della casa, è forse da considerarsi, come accade spesso in Douglas Sirk, una maschera convenzionale che nasconde un'inquietudine sotterranea. Possiamo azzardare che esista un gioco di specchi, una trama sottile di riflessi, tra le ansie economiche e sociali messe in scena nel film e la fase di crisi attraversata da Leisen negli anni Cinquanta, quando inizia la sua parabola discendente?

A ricondurre *Non voglio perderti* nell'alveo del noir è il legame che lo riallaccia a uno dei capostipiti del genere, ossia la *Fiamma del peccato* di Billy Wilder. Questo richiamo a ben vedere era già presente nel romanzo di Woolrich, dove - sia nel I che nel XXXVII capitolo - si fa riferimento al «profumo del caprifoglio», un elemento che non può non far pensare al film di Wilder, dove esso era identificato espressamente con l'odore del delitto. Sappiamo che lo scrittore era un assiduo

frequentatore delle sale cinematografiche, per cui è molto probabile che Woolrich avesse visto *La fiamma del peccato* al cinema e si fosse ricordato di questo particolare nella stesura del libro. Il riferimento all'odore del caprifoglio è mantenuto nell'adattamento di Leisen, dove il nesso intertestuale con il film di Wilder risulta ulteriormente rafforzato: non solo dalla presenza della Stanwyck, protagonista di entrambe le pellicole; ma anche dalla sequenza in cui Helen e Bill cercano di sbarazzarsi, lungo i binari della ferrovia, del cadavere del ricattatore. Un passaggio che, come è stato notato, è costruito in modo molto simile a una celebre scena della *Fiamma del peccato* (in entrambi i casi, il particolare dell'automobile che fatica a mettersi in moto). È chiaro che in questo modo si vuole suscitare nello spettatore una precisa aspettativa, attivando l'archetipo della coppia assassina.

Restando sul tema dell'intertestualità, la trama di relazioni che il film intesse con altre opere è molto fitta e rende conto della sua complessità. Non è forse un caso, ad esempio, che il titolo originale sia identico a quello di una commedia del 1932 con Clark Gable e Carole Lombard (regia di Wesley Ruggles, tit.it. *Nessun uomo le appartiene*), in cui un uomo nasconde alla moglie il suo vero passato (è un baro di professione). Catherine Russell ha ricollegato inoltre il film di Leisen a una serie di titoli dedicati al tema del doppio femminile: tra questi, quello che presenta i punti di contatto più stretto con *Non voglio*

perderti ci sembra *L'anima e il volto*, pellicola del 1946 di Curtis Bernhardt (tit. or. *A stolen life*), tratta dal romanzo omonimo del 1935 di Karel J. Benes,[53] nel quale due gemelle identiche nell'aspetto, interpretate entrambe da Bette Davis, durante una gita in barca si imbattono in una tempesta in cui una di esse trova la morte. I due film sono accomunati dall'onomastica (ritornano i nomi di Patricia e Bill) e dalla presenza, tra gli sceneggiatori, di Catherine Turney. Nel film di Bernhardt la sopravvissuta, nel tentare di salvare la sorella, le sfila casualmente l'anello matrimoniale dal dito; tornata a riva, sarà scambiata per l'altra e prenderà il suo posto accanto a Bill, rubandone l'identità.

Non voglio perderti è tutto dominato dai primi piani e dalla voce fuori campo del personaggio femminile, che è caratterizzato da una passività e da una remissività abbastanza inusuali per Barbara Stanwyck, abituata a interpretare ruoli di donne volitive, indipendenti, fiere. Helen è come travolta dagli eventi e dominata dalle figure maschili; e anche nel momento in cui spara al suo ricattatore emergono i suoi freni, le sue inibizioni. Sappiamo che in origine Leisen aveva girato addirittura una scena, poi espunta dal montaggio finale, in cui l'ex amante la schiaffeggiava.

Secondo James Naremore, uno dei problemi principali del film

[53] Dal romanzo già era stato ricavato un adattamento nel 1939 (*A stolen life* di Paul Czinner).

consisterebbe nella forte idealizzazione del discorso sociale, nel modo idilliaco con cui è rappresentata la famiglia borghese a cui Helen approda, dipinta come *milieu* privo di contraddizioni interne. Secondo lo studioso, questo elemento si spiegherebbe con la necessità da parte di Leisen di massimizzare la tensione della donna nel momento in cui il suo ex amante torna sulla scena. Per rendere più forte l'incubo attraversato da Helen, il regista deve dipingere quello che è minacciato come un mondo perfetto, un universo di favola. Di qui il carattere stilizzato, quasi astratto e fiabesco, delle sequenze del film che disegnano l'idillio borghese di Helen, che traducono stilisticamente il taglio elegiaco delle corrispondenti pagine di Woolrich. L'eccesso di luce è funzionale a far risaltare, per contrasto, le ombre del racconto. In un'inquadratura Leisen mostra Bill intento a leggere *Angelo, guarda il passato*, il romanzo in cui Thomas Wolfe descrive con grande efficacia le pulsioni sotterranee che attraversano una famiglia americana: come se si trattasse di una strizzata d'occhio allo spettatore, un cenno d'intesa volto a smascherare gli stereotipi familiari a cui il film ricorre.

Per quanto riguarda il piano figurativo, alcune intuizioni visive sono suggerite da Woolrich stesso, dalla sua scrittura fortemente iconica che ha ispirato registi quali Hitchcock, Siodmak, Tourneur. Si pensi a tutta la sequenza iniziale, con le inquadrature dei viali e delle case, che non possono essere

ridotte a mero decorativismo: sono funzionali a rendere plasticamente l'idea di vita borghese, il sogno di benessere della protagonista. Sempre alla pagina di Woolrich va ricondotta la sequenza in cui, durante il viaggio in treno, la vera Patrice convince il marito a cedere il posto a Helen: il dialogo tra i due è sostituito da una vivace pantomima che si concentra esclusivamente sui movimenti dei loro piedi. Altre invenzioni visuali sono invece frutto dell'estro creativo di Leisen. Si pensi alla scena dell'incidente ferroviario, per riprendere la quale il regista fa costruire il vano in cui si trovano le due donne all'interno di una ruota gigantesca: per ottenere l'effetto del treno che deraglia, fa girare la ruota con dentro realmente le due attrici che finiscono sottosopra. Ancora: lo scambio d'identità tra Helen e Patrice è accompagnato dall'iconografia simbolica dello specchio: quando il treno deraglia, la superficie trasparente in cui Helen sta guardando se stessa con al dito l'anello di Patrice va in mille pezzi, allusione alla distruzione dell'immagine della donna, alla sua imminente perdita di identità. Il virtuosismo di Leisen, la sua voglia di sperimentare con l'immagine, si evidenza anche nell'ardita inquadratura dal basso verso l'alto che ricostruisce la soggettiva di Helen quando viene condotta in barella nella sala operatoria dell'ospedale.

Sono tutte notazioni che dovrebbero permettere di superare il pregiudizio critico che ha relegato per tanti anni Mitchell

Leisen nel ruolo di semplice scenografo; e che fanno di lui, al contrario, un raffinato narratore per immagini.

1.4 *La finestra sul cortile* di Alfred Hitchcock

Il racconto

Intitolato inizialmente *It had to be murder* e pubblicato nel febbraio del 1942 sulla rivista *Dime detective*, questo racconto viene ribattezzato *Rear window* nel 1944, quando compare nella raccolta *After-dinner story*, sotto le pseudonimo di William Irish. In italiano è pubblicato per la prima volta sulla *Rivista di Ellery Queen* (n. 5, luglio 1956), supplemento della collana *I gialli Mondadori*. Per questa analisi ci siamo serviti della versione inclusa nella raccolta *La finestra sul cortile* curata da Mirella Zocchi per la scuola.[54]

Secondo Francis Nevins, biografo dello scrittore, l'idea di base deriverebbe da un'esperienza reale: il ricordo di una sera d'estate in cui Woolrich si sarebbe accorto di essere spiato da una coppia di vicine di casa. Lo schema narrativo è quello, tipico dell'autore, di una persona comune che cerca di risolvere un crimine esponendosi personalmente al rischio di essere ucciso. Nel *corpus* della sua opera i testi più vicini, per concezione e struttura, sono due racconti precedenti, *Risveglio* (*Wake up with death*, 1937) e *Silhouette* (1939); ed uno successivo, *Scala antincendio* (*The boy cried murder*, 1947) da

[54] In italiano il racconto si può leggere anche in: C. Woolrich, *Ossessione*, pp. 343-375.

cui è tratto il bel film *La finestra socchiusa* di Ted Tetzlaff (1949), di cui parliamo nel capitolo 1.5.
Questa la trama. Al Jeffries (detto Jeff), immobilizzato da un'ingessatura, passa le sue giornate spiando dalla finestra la vita dei vicini di casa. Una serie di stranezze che si verificano nell'appartamento del quarto piano lo portano a sospettare che l'inquilino (Lars Thorwald) abbia ucciso la moglie: una lampadina che resta accesa tutta notte; la «strana occhiata circolare» che l'uomo getta sulle finestre degli appartamenti vicini, quasi a verificare di non essere osservato; una veneziana abbassata, nonostante il caldo estivo; un baule riempito da lui con i vestiti di lei e spedito lontano... Jeff rende partecipe dei propri sospetti un vecchio amico (Boyne) che lavora nella squadra omicidi. Le cui indagini tuttavia sembrano sciogliere il mistero: la donna, malata, si è semplicemente trasferita in campagna. Jeff non demorde, preferendo dare ascolto al proprio istinto. Rispolvera il cannocchiale per vedere più a fondo nell'appartamento del quarto piano. Escogita espedienti ingegnosi servendosi del proprio uomo di servizio (Sam), spedito a perlustrare l'appartamento del presunto assassino condotto fuori di casa grazie a una telefonata anonima. Thorwald capisce di essere spiato e guarda in direzione dell'appartamento di Jeff, che viene smascherato. Jeff ha un'illuminazione: crede di aver capito dove l'uomo ha nascosto il cadavere della moglie. Chiama la centrale della polizia per

parlare con Boyne quando la linea si interrompe bruscamente. Qualcuno si è introdotto nel suo appartamento: si tratta di Thorwald che, dopo avergli sparato mancando il bersaglio, scappa gettandosi dalla finestra. Braccato dalla polizia, la sua fuga termina sul tetto dell'edificio, dove è freddato da un colpo di pistola da parte di Boyne. Jeff spiega all'amico dove si trova il cadavere: in una soletta dell'appartamento del quinto piano in corso di ristrutturazione. La sera stessa Jeff riceve la visita del suo medico, che lo visita e conclude: «Mi sa che ormai possiamo anche toglierla quell'ingessatura. Dovete essere stanco di starvene seduto lì tutto il giorno, a far niente».

Il fascino di questo racconto si basa sul paradosso di una narrazione verbale tutta basata sul meccanismo dello sguardo, in cui la scrittura cerca di ricalcare le dinamiche di un processo osservazionale. L'immobilità forzata del protagonista, costretto su una sedie a rotelle, comporta come effetto compensatorio un *surplus* di attività percettive. L'azione è ridotta al grado zero, l'osservazione è al livello massimo. Jeff agisce quindi nella misura in cui osserva, il suo voyeurismo coincide con la sua azione, intesa in termini narratologici. Egli è spettatore e narratore in prima persona, e Woolrich cerca di catturarne l'esatta geometria dello sguardo.

La prima parte del racconto è caratterizzata da una visione opaca, dovuta alla distanza che si frappone tra l'appartamento di Jeff e quelli dei vicini di fronte: distanza che non permette di

cogliere appieno il senso delle immagini, l'articolazione dei dettagli. A questa opacità visiva se ne associa un'altra di tipo conoscitivo, un velo di nebbia avvolge sia l'occhio che la mente: «Non conoscevo i loro nomi. Non avevo mai udito le loro voci. Per essere esatti, non li conoscevo neppure di vista, perché mi era impossibile, da quella distanza, distinguere bene i lineamenti dei loro volti». È per questo che, a un certo punto, Jeff rispolvera il suo cannocchiale, che innesca un salto di qualità percettiva. Per sciogliere il mistero di Thorwald non bastano gli occhi; occorre un occhio meccanico, sinonimo di un vedere più chiaro: «Dopo qualche tentativo, riuscii a mettere Thorwald perfettamente a fuoco. La sua faccia balzò in primo piano, e in fondo io la vedevo per la prima volta». Il cannocchiale implica la necessità di passare dal campo lungo al primo piano.

Il racconto, come si è visto da questi primi cenni, si situa intenzionalmente nel regno della visione, come se la scrittura cercasse di avere occhi, di forzare la propria natura di simulacro verbale. Di qui l'insistenza di Woolrich sulla dialettica luce/ombra che sorregge il racconto: il soggetto osservante è collocato perennemente in una zona d'ombra («sapevo che l'uomo non poteva vedermi, nell'oscurità della mia finestra ad arco»), mentre l'oggetto osservato si dà e si nega alla vista a seconda del variare del giorno e della notte, dell'accensione o meno di una lampadina o di un fiammifero,

del chiarore che filtra o meno attraverso le griglie di una veneziana. L'attività osservazionale di Jeff è così scandita dalle variazioni della luce nel palazzo di fronte.

La qualità essenzialmente visiva della scrittura è messa in rilievo dall'accumularsi di metafore e similitudini tratte dal regno dei media iconici: cinema, tv, fotografia. La «finestra ad arco» dell'appartamento di Jeff si configura come uno schermo proiettato verso l'esterno: «Era un po' come alla televisione. Potevo vedere il mio interlocutore, non attraverso l'apparecchio ma grazie a un canale diretto da finestra a finestra». Quando Thorwald si sporge dalla finestra del proprio appartamento per essere sicuro di non essere stato visto da nessuno, con gli occhi compie «una sorta di carrellata, abbracciando tutto il panorama di finestre». Il punto di svolta della narrazione, quando cioè si ribalta il rapporto tra Thorwald e Jeff e quest'ultimo diventa da osservatore a osservato, ricalca la struttura di uno degli istituti cardine del linguaggio cinematografico, il campo/controcampo. Nel finale, quando Thorwald avanza nel buio per uccidere Jeff, Woolrich commenta che «era già tardi. Non c'era tempo nemmeno per scattare un foto-finish».

Come si vede, sono metafore tanto dello spettatore, quanto della macchina da presa, del regista, del creatore di immagini. Jeff è al tempo stesso "spettatore" (funzione passiva) e "autore" (funzione attiva). Non si limita a osservare, ma tenta al

contrario di mettere in sequenza le immagini rubate, di dar loro plausibilità logica. Il racconto si situa cioè su due livelli: un livello descrittivo, dove si dà conto di quanto è osservato; e un livello argomentativo, dove si ragiona sul significato delle tessere visive. La meccanica di base del racconto consiste nell'asincronia tra contenuto visivo (immediato) e cognitivo (ritardato): «I miei occhi facevano il loro dovere, era la mente che si comportava male».

Nel finale il medico dirà a Jeff che è ora di togliere l'ingessatura. Il termine dell'azione narrativa, quindi, coincide con il superamento dell'immobilità. Jeff può tornare a muoversi perché ha guardato dentro le pulsioni nere che imbrigliavano la sua mente. In questo senso la vicenda del racconto si configura come una sorta di rito di iniziazione psichica, di percorso di superamento di paure profonde, esorcizzate le quali il protagonista può tornare a vivere. La paralisi motoria ha implicazioni sociali e sessuali, come è stato rilevato, e lo sguardo attraverso la finestra si rivela uno strumento di riattivazione del potere personale. Il racconto di Woolrich mette così in atto tanto l'angoscia di esclusione sociale, connessa alla solitudine dell'individuo immobilizzato nella metropoli contemporanea, quanto la possibilità di una sua reintegrazione.

Il film

Come è stato scritto, la pagina densa e "sovra-visualizzata" di Woolrich conduceva inevitabilmente verso il cinema. I diritti di sfruttamento erano stati venduti dal legale dello scrittore nel 1940 per un prezzo irrisorio (5000 dollari per i sei racconti contenuti nella raccolta *After-dinner story*), e successivamente acquistati da Alfred Hitchcock, che chiede di curare l'adattamento a John Michael Hays. La fotografia (in *technicolor*) è affidata a Robert Burks. Nel cast i ruoli dei due protagonisti vanno a James Stewart (Jeff) e Grace Kelly (Lisa, la fidanzata di Jeff, un'innovazione rispetto a Woolrich), a cui si aggiungono Raymond Burr (Thorwald), che sarebbe diventato famoso per la serie *Perry Mason*, e la caratterista Thelma Ritter (Stella, l'infermiera di Jeff, che prende il posto di Sam), mentre Wendell Corey è il poliziotto amico di Jeff. La vicenda è ambientata a New York, nel Greenwich Village, e si svolge in una settimana, da mercoledì a domenica.

Nel passaggio dalla parola all'immagine, il film non poteva che riprendere e amplificare la struttura voyeuristica che era già, come abbiamo visto, nel racconto di Woolrich. Per Hitchcock è l'occasione di realizzare un film puramente cinematografico, dove il racconto è portato avanti interamente dall'immagine e dalle soggettive del protagonista che spia i vicini di casa. Secondo un'interpretazione critica che è ormai diventata classica, *La finestra sul cortile* sarebbe quindi un film sul

cinema e sull'esperienza della visione, perché mette in scena i processi attraverso cui lo spettatore, incarnato da Jeff, costruisce il senso di una storia per immagini. Il protagonista infatti è chiamato a interpretare narrativamente le informazioni visive che il suo occhio, che tende a coincidere con la macchina da presa, cattura dall'edificio di fronte: a costruire cioè il significato diegetico delle inquadrature. Secondo Paolo Bertetto, autore di un'analisi esaustiva a cui rimandiamo in bibliografia, «quello che Hitchcock mostra è la macchina cinema in funzione, con le sue attrezzature, le sue tecnologie e la sua forza di percezione e di raddoppiamento schermico del mondo profilmico». Non è un caso che nel film Jeff diventi un fotografo, ossia un professionista dell'immagine, motivo per cui utilizza con disinvoltura binocoli e teleobiettivi e nel finale si oppone all'aggressione di Thorwald puntandogli in faccia la luce del *flash*.

La lettura della *Finestra sul cortile* come discorso metacinematografico ha messo forse un po' in ombra altre chiavi interpretative su cui è invece opportuno soffermarsi, anche nell'ottica dell'analisi del rapporto tra libro e film. L'innovazione principale dell'adattamento rispetto al racconto di Woolrich è rappresentato senz'altro dall'invenzione del personaggio femminile di Lisa, la fidanzata di Jeff, che introduce nel cuore del thriller un elemento sentimentale che spesso viene considerato, a torto, secondario rispetto alla

vicenda principale. David Bordwell, nella sua acuta analisi contenuta in *Narration in the fiction film*, ha colto l'interdipendenza tra le due linee di azione che costituiscono l'ossatura narrativa del film, il *romance plot* e il *mistery plot*: la risoluzione di quest'ultimo comporta anche lo scioglimento del primo perché Lisa, aiutando Jeff a venire a capo dell'enigma dell'omicidio Thorwald, lo porta anche a superare l'idiosincrasia verso il matrimonio, dimostrandogli di non essere così incompatibile con il suo mondo, come egli riteneva.[55]

Il tema del matrimonio viene posto, subito all'inizio del film, nella sequenza della telefonata di Jeff con il suo suo caporedattore; e non a caso le battute di questo dialogo si sovrappongono alle immagini di Thorwald e della moglie che litigano nell'appartamento di fronte. Questo germe viene poi sviluppato dapprima nel dialogo tra Stella e Jeff, di seguito in quello tra quest'ultimo e Lisa, in cui viene definita con precisione la situazione bloccata della loro relazione: all'ipotesi di un progetto matrimoniale avanzata da lei, l'uomo oppone come ostacolo insormontabile la distanza dei rispettivi universi di appartenenza, non potendosi conciliare le asperità delle condizioni di vita di un reporter con gli agi e le raffinatezza di Park Avenue. L'immobilità di Jeff, costretto su una sedia rotelle per via di un'ingessatura, sembrerebbe così assumere un

[55] D. Bordwell, *Narration in the fiction film*, pp. 40-47.

significato simbolico, alludendo alla sua situazione di stallo nei confronti di Lisa.
Ma il tema erotico-matrimoniale, così impostato attraverso i dialoghi citati, è poi replicato visivamente e narrativamente dalle storie che Jeff spia nel condominio di fronte. Mentre Woolrich, all'inizio del suo racconto, cita soltanto due inquilini oltre ai Thorwald (una coppia di sposini che esce di casa tutte le sere e una vedova malinconica con la figlioletta), Hitchcock moltiplica le storie che si manifestano nel condominio di fronte, approntando agli occhi di Jeff e dello spettatore una sorta di fenomenologia della coppia che prevede tutte le possibili situazioni: abbiamo la giovane donna ("miss Torso") corteggiata da vari pretendenti; la zitella che vive malinconicamente da sola ("miss Cuore Solitario"), cercando disperatamente l'anima gemella; la coppia di novelli sposi che tiene sempre, nonostante il caldo, gli scuri abbassati (chiara e divertita allusione erotica) e, speculare a questa, i coniugi attempati che dormono sul balcone per il caldo. E soprattutto la coppia tossica percorsa da impulsi distruttivi, quella del marito che fa a pezzi la moglie. Le vicende degli inquilini prolungano così aneddoticamente il tema avviato nel dialogo con Lisa, mostrando a Jeff tutti i rischi connessi sia alla vita da *single* che a quella matrimoniale.
Per poter superare la propria paralisi psicologica, la propria impossibilità a cedere alla proposta di Lisa di sposarla, Jeff

deve spingere lo sguardo all'interno del mistero della coppia e delle sue tensioni demoniache, che si manifestano nell'appartamento dei Thorwald, in modo da esorcizzare la propria paura del rapporto a due. Come abbiamo anticipato, la situazione di stallo è risolta dall'intervento di Lisa. Truffaut, uno degli spettatori più appassionati del film di Hitchcock, ha notato giustamente che quando Lisa trova l'anello matrimoniale della signora Thorwald e se lo mette al dito, compie un gesto simbolico che allude al recupero dell'ipotesi del matrimonio: «Si mette la fede al dito e porta la mano dietro la schiena, affinché, dall'altra parte del cortile, Stewart guardi la fede con il suo binocolo. Per Grace Kelly è come una doppia vittoria, riesce nella sua indagine e riuscirà a farsi sposare. Ha già "l'anello al dito"»[56]. Di fronte alla paralisi del maschio, che si riduce a un ruolo passivo di *voyeur*, è la donna che deve passare all'azione e prendere su di sé il compito di sbloccare la situazione.

Alla fine del film le varie micro-storie arrivano a una risoluzione: miss Cuore Solitario è nell'appartamento del musicista (nascerà una relazione?), la coppia attempata ha un nuovo cagnolino (che prende il posto di quello ucciso da Thorwald), nell'appartamento di misso Torso torna il fidanzato che era stato via per il servizio di leva. Quella principale invece rimane ironicamente in sospeso: dopo essere precipitato dalla

[56] Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock*, p. 187.

finestra per sfuggire a Thorwald, Jeff è inquadrato con entrambe le gambe ingessate, mentre Lisa accanto a lui ha cambiato vestito, adottando una *mise* più informale, e legge una rivista di avventura per poi sostituirla, non vista dall'uomo che sta dormendo, con un *magazine* di alta moda. La storia si chiude con una duplicazione dell'*impasse* (da una gamba ingessata a due) e una trasformazione solo apparente (quella di Lisa).

Woolrich e Hitchcock

L'integrazione del *romance* dentro il tessuto del *thriller* rappresenta, come abbiamo visto, l'innovazione principale di Hitchcock e del suo sceneggiatore rispetto al racconto di Woolrich. Nel film lo schema tipico della commedia del ri-matrimonio, incentrata sul tema della coppia che va in crisi e poi si ritrova, si mescola con quello della narrativa criminale, basato sullo svelamento del mistero di un delitto, con una fusione originale di generi che fonde mirabilmente *suspense* e ironia. Il tutto all'interno di un racconto cinematografico puro, basato principalmente sull'immagine.
Francis Nevins, nella sua biografia di Woolrich, afferma che l'intervento di Hitchcock trasforma il racconto in qualcosa «di più ricco, più luminoso, più profondo, meno ossessivo e

claustrofobico ma non meno ricco di *suspense*».[57] Ed è un giudizio pienamente condivisibile; ma è chiaro che grande è il debito del film nei confronti della pagina scritta. L'intuizione visuale che sta alla base del racconto, che pure Hitchcock amplifica con geometrica maestria, è frutto dell'invenzione di Woolrich, al quale si devono anche le idee di fondo che danno solidità narrativa alla storia: il carattere dilettantesco del *detective*, la sua condizione di immobilità fisica speculare all'enfasi dell'attività percettiva, la sua fragilità nell'esporsi a un rischio. L'influenza di Woolrich è presente anche là dove sembra meno evidente. Ad esempio, la trovata degli autori del film di far confrontare a Jeff l'aiuola del giardino di fronte con una foto della stessa scattata tempo prima (per concludere che i fiori sono ora più bassi, segno che qualcosa è stato sotterrato in quel punto), nasce chiaramente da una rielaborazione di un espediente escogitato da Woolrich, anch'esso basato su un elemento di natura visiva: il passaggio in cui Jeff scorge, simultaneamente, Thorwald e un inquilino del sesto piano affacciati alle rispettive finestre, uno sotto l'altro, e si accorge che il pavimento di uno è in dislivello rispetto a quello dell'altro (di qui Jeff dedurrà dove è stato sepolto il cadavere). L'idea del finale di Hitchcock, in cui Jeff acceca Thorwald con il *flash* della sua macchina fotografica, potrebbe essere scaturita da una frase del finale di Woolrich («non c'era tempo

[57] Nevins, *First you dream, then you die*, p. 477.

nemmeno per scattare un *foto-finish*»).
Non sappiamo se Woolrich sia rimasto soddisfatto del film; neppure è sicuro che l'abbia mai visto. «Hitchcock non mi ha nemmeno inviato un biglietto per la *première* a New York» avrebbe rivelato, non senza disappunto, al collega Barry Malzberg. Quel che è certo, è che il grande successo del film non cambiò nulla nella vita di questo monaco della scrittura e nella sua volontaria reclusione dal mondo.

1.5 Altri adattamenti hollywoodiani

Tra il 1942 e il 1950 escono ben quindici film tratti da romanzi e racconti di Woolrich: si tratta in assoluto della stagione in cui si concentra il maggior numero di adattamenti dallo scrittore per il grande schermo, che sembra lavorare freneticamente avendo a mente il doppio mercato, editoriale e cinematografico. Alcuni sono film minori, e per lo più dimenticati; altri sono titoli che giocano invece un ruolo significativo nello sviluppo dell'estetica noir. Quello che conta, ai fini del nostro discorso, è la partecipazione attiva dello scrittore a quel grande laboratorio di forme diegetiche che è il cinema hollywoodiano degli anni Quaranta, al quale la penna di Woolrich consegna un mondo narrativo compatto, immediatamente riconoscibile, caratterizzato da situazioni modulari, che sono replicate con le opportune varianti di libro in libro: l'innocente ingiustamente accusato, che deve correre contro il tempo per salvarsi; l'uomo affetto da amnesia, che sospetta di avere ucciso qualcuno nel periodo in cui ha perso la memoria; lo scambio di identità, cercato o subito da qualcuno; il testimone di un assassinio che non viene creduto e rischia così di essere a sua volta ucciso.

Nell'adattare questi schemi Hollywood sembra a sua volta seguire delle costanti. L'idea di base da cui prende le mosse il

racconto, sempre originale e ingegnosa, è immancabilmente conservata. Dal libro al film ritroviamo poi gran parte delle invenzioni narrative, così come alcune intuizioni visive, passaggi che sembrano scritti per l'occhio: sono i punti forti della scrittura di Woolrich. Alcune modifiche obbediscono invece a esigenze specifiche dello *show business*: quando sulla pagina il personaggio femminile muore subito, ad esempio, si trova un espediente per tenerlo in vita (*Incatenata*); oppure si immagina che la vittima abbia una gemella (*The guilty*), in modo da non perdere subito la presenza dell'attrice principale sulla scena. Si cerca sempre di enfatizzare, o di aggiungerla *ex novo* se assente, la dimensione romantica, perché al cinema il *mistery plot* deve sempre accompagnarsi al *romance plot*. La dinamica dello scioglimento dell'enigma è invece quasi sempre alterata, per ovviare ai problemi di logica e coerenza che sono tipici di Woolrich. La sua idea finisce così per essere inscritta in una nuova architettura, ricorrendo a *flashback*, a sogni, alle figure narrative tipiche del cinema dell'epoca. Può accadere anche che sia cambiata l'identità dell'assassino, come accade in *The guilty*, *Street of chance*, *L'impronta dell'assassino*, *Deadline at dawn*, *Fall Guy*; forse anche per sorprendere il lettore che aveva già letto il libro.

In linea di massima l'adattamento dei testi di Woolrich sembra seguire due direttrici: se da una parte il racconto di partenza è chiarificato dal punto di vista logico, reso più lineare e meno

inverosimile; dall'altra parte esso viene complicato dal punto di vista semantico, aggiungendo nuovi significati e implicazioni, addensando sulla linea disegnata da Woolrich sottotesti inediti (il tema del doppio, la questione dei reduci della seconda guerra mondiale, il triangolo amoroso e così via). Ma soprattutto si cerca il più delle volte di eliminare quel senso di disperazione con cui si chiudono i suoi testi, sostituendoli con finali in cui sia ripristinato l'equilibrio sociale e morale messo in discussione all'inizio del racconto.

L'innocente accusato

Il primo modello narrativo che caratterizza le trasposizioni da Woolrich è quello che vede al centro della vicenda un innocente ingiustamente accusato di omicidio. Si tratta di uno schema diffuso nel cinema degli anni Trenta e Quaranta (si pensi soltanto a *Giovane e innocente* di Hitchcock o a *Sono innocente* di Fritz Lang), e che ruota attorno a un personaggio che incarna l'uomo comune, la cui vita tranquilla si trasforma di colpo, per un capriccio del fato, in un incubo a occhi aperti.[58] Quello che è tipico del trattamento che ne fa Woolrich è l'amplificazione massima della tensione, che deriva dal fatto

[58] Si veda in proposito Krutnik, *In a lonely street*, pp. 132-133: per il quale questo schema narrativo suggerirebbe la presenza, sotto la superficie di normalità dei protagonisti, di pulsioni maschili latenti.

che il protagonista, oppure qualcuno per lui nel caso in cui egli sia stato imprigionato, deve esporsi a una serie di rischi per smontare l'accusa, addentrandosi nei bassifondi di una città tentacolare, frequentati da un'umanità equivoca. Quando a compiere la discesa agli inferi è una donna, questa mette in atto una metamorfosi che la trasforma da creatura quieta, dolcemente passiva, in *dark lady*. Gli ingredienti di questo piatto sono la corsa vorticosa contro il tempo, il senso di minaccia incombente, l'ambiguità femminile. La soluzione dell'enigma arriva immancabilmente all'ultimo secondo, quando ormai il protagonista appare perduto. E anche in questo caso l'armonia iniziale non è quasi mai recuperata, e un'ombra di inquietudine e angoscia si deposita definitivamente sulle vite dei personaggi.

A questo schema si può ricondurre innanzi tutto l'*Angelo nero* (1946, titolo originale: *Black angel*), prodotto dalla Universal e diretto da Roy William Neill, un regista celebre per i suoi adattamenti da Arthur Conan Doyle. Nel romanzo omonimo un uomo è condannato alla sedia elettrica per avere ucciso l'amante.[59] Convinta della sua innocenza, la moglie entra in

[59] Il libro era uscito nel 1943 per Doubleday Doran. Come accade sempre in Woolrich, il romanzo ha diversi punti di contatto con testi precedenti: in particolare con due racconti degli anni Trenta (*Murder in wax* del 1935 e *Face Work* del 1937) e con *La donna fantasma*. In Italia esce per la prima volta nel 1950, nella collana dei *Libri gialli* di Mondadori. Per la nostra analisi ci siamo serviti della traduzione italiana di Laura Grimaldi. Per quanto riguarda il film,

possesso di un'agenda della vittima, grazie alla quale rintraccia quattro sospetti assassini, il cui nome inizia per M come il monogramma impresso su una scatola di fiammiferi ritrovata sulla scena del delitto. Si introduce nelle loro vite, li inganna e li seduce, finché trova il vero colpevole. L'espediente dell'agenda è consono al gusto di Woolrich per le serie iterative; mentre la tensione sprigiona dal fatto che la donna, per venire a capo dell'enigma, deve uscire dalla propria zona di sicurezza, mettendo a rischio la propria incolumità. Il fascino del romanzo risiede proprio nel carattere ambiguo del personaggio femminile, che è al tempo stesso preda e cacciatrice. Più ancora che salvare il marito, la sua missione sembra essere quella di effettuare un'incursione dentro se stessa, esplorando le potenzialità seduttive dell'animo femminile. Così nel finale finisce per innamorarsi, ricambiata, del vero assassino, il cui fantasma è destinato ad abitare i suoi sogni anche quando, risolto il caso, la donna è tornata con il marito. Il bene perso all'inizio (l'armonia matrimoniale) non viene più restaurato.

Nel film questi elementi, così tipici del mondo espressivo dello scrittore, risultano in realtà un po' annacquati: sparisce l'espediente dell'agenda e il conseguente sviluppo iterativo; i personaggi maschili sono ridotti di numero; ma soprattutto la

---

ricordiamo l'analisi che ne fa Philippa Gates nel suo articolo sul *Maritorius melodrama*.

protagonista (interpretata da June Vincent) perde in gran parte quell'alone di ambigua oscurità che aveva nel romanzo. Il centro dell'attenzione si sposta così sul personaggio dell'assassino (Dan Duryea), che ha ucciso inconsapevolmente sotto l'effetto dell'alcol: innamorato della Vincent, finisce per riacquistare la memoria e denunciare se stesso. Le modifiche apportate dal film, finalizzate secondo James Naremore a soddisfare «le richieste del Production Code di Hollywood, attraverso la punizione del colpevole, il riscatto dell'innocente e la salvaguardia del matrimonio»,[60] hanno l'effetto di normalizzare l'ambiguità perturbante di Woolrich, il quale infatti, secondo Francis Nevins, restò piuttosto deluso dall'adattamento. Così questo piccolo film è ricordato più che altro per la sequenza espressionistica, merito del direttore della fotografia Paul Ivano, in cui l'assassino ricostruisce in sogno il momento in cui ha strangolato la vittima.

Lo stesso schema è alla base del romanzo *L'incubo nero* (*The black path of fear*), a cui è ispirato *Incatenata* (*The Chase*, 1946) di Arthur Ripley, prodotto per la United Artists da Seymour Nebenzal, un immigrato tedesco che aveva curato, in Germania, la realizzazione di *M* di Fritz Lang.[61] Nel libro un

[60] J. Naremore, *An aftertaste of dread*.

[61] Il romanzo esce per la prima volta nel 1944 presso Doubleday Doran; mentre in Italia esce nel 1950 con il titolo *L'incubo nero* per Mondadori, serie *I libri gialli*. Il film è stato restaurato nel 2012 dalla UCLA - Film & Television Archive.

turista americano è arrestato a l'Avana con l'accusa di avere assassinato la propria amante; scampato in modo rocambolesco all'arresto, si rifugia nell'appartamento di una donna, a cui racconta in *flashback* l'antefatto dell'omicidio: a Miami era l'autista del marito della vittima. Dopo una serie di peripezie, fa arrestare il vero assassino e, tornato negli Stati Uniti, provoca la morte del mandante (il marito) e del suo braccio destro. Il modulo dell'innocente accusato si fonde quindi con lo schema della vendetta, come nella *Donna fantasma*. Illogicità e incoerenze narrative non mancano, ma non tolgono nulla al colore del racconto, che è illuminato da invenzioni narrative e da suggestioni iconiche memorabili. Si pensi ad esempio al particolare del coltello con cui è uccisa la donna, acquistato in un negozio cinese, e che appartiene a una serie di tre pezzi ognuno dei quali ha un manico di giada intarsiato a forma di scimmia, con una leggera variazione (di volta in volta l'animale ha le mani sulla bocca, sugli occhi, sugli orecchi): elemento che Thomas Renzi interpreta come simbolo fallico, allusione al tema dell'impotenza. O ancora all'espediente del fotografo che ha catturato con un'istantanea il vero autore del delitto: quando il protagonista fa irruzione nel suo studio, scopre che insieme all'uomo è sparita anche la fotografia.

Le modifiche strutturali imposte al film da Seymour Nebenzal - deciso a tenere in vita il personaggio femminile (interpretato

da Michèle Morgan) per concludere con un lieto fine - ne fanno in realtà una storia molto differente dal libro. La traiettoria narrativa viene per così dire linearizzata, e il racconto dell'antefatto di Miami, che nel romanzo era introdotto a metà tramite *flashback*, viene posto subito all'inizio; mentre l'omicidio della donna a Cuba è raccontato tramite l'espediente del sogno, come pura fantasia. Il protagonista (Robert Cummings) è un reduce della seconda guerra mondiale affetto da amnesia, il quale svegliandosi dal sonno perde la memoria e la riacquista appena in tempo per scappare a Cuba con la Morgan, mentre il marito di questa (Steve Cochran) muore nella corsa in auto per raggiungerli. A lungo snobbato dalla critica, *The Chase* è stato oggetto di recente di una rivalutazione da parte di studiosi quali David Bordwell, che ha dedicato al film una ricerca approfondita,[62] e James Naremore, che lo considera addirittura un precedente del cinema surreale di David Lynch. L'innesto del sogno spiazza lo spettatore, perché nessuna marca linguistica indica in modo chiaro l'ingresso nell'universo onirico; così come risulta bizzarro il ripetersi nel finale - quando i due innamorati arrivano realmente a Cuba - della sequenza del sogno. Al di là di alcune incongruenze, per cui rimando alla trattazione analitica di Bordwell, il film resta memorabile non solo per la sua originalità strutturale, ma anche per alcuni dettagli quali la

[62] Bordwell, *Reinventing Hollywood*, pp. 331-335

caratterizzazione in chiave sadica dei due *villains* (Cochran e Peter Lorre); e l'invenzione dell'auto guidata a folle velocità da Cochran azionando un pedale nascosto nel sedile posteriore.
Un innocente accusato per errore è al centro anche di *The guilty* di John Reinhardt (1947), un film a basso costo prodotto dalla Monogram a partire dal racconto *Due amici in una camera ammobiliata* (titolo originale: *Two fellows in a furnished room*), su sceneggiatura di Robert Presnell.[63] In questo caso però Woolrich segue uno schema differente, che Francis Nevins ribattezza «oscillation thriller», in cui un personaggio si interroga sull'innocenza di un altro (in questo caso un amico), sospettato di avere ucciso la propria fidanzata. Il racconto è condotto in prima persona dall'amico del presunto omicida, che espone i propri dubbi e i risultati dell'indagine che egli conduce per portare a galla la verità. Woolrich si diverte a accumulare indizi di colpevolezza per depistare il lettore e ribaltarli solo nel finale, quando un colpo di scena rivela il vero assassino; e gioca sull'ambiguità del

[63] Il racconto è pubblicato per la prima volta, con il titolo *He looked like murder*, sulla rivista *Detective fiction weekly* l'8 febbraio 1941; poi è ripreso, con il titolo di *Two fellows in a furnished room*, nel volume *The dancing detective*, pubblicato sotto lo pseudonimo di William Irish nel 1946 (Lippincott). In italiano si può leggere nella raccolta: C. Woolrich, *La luce alla finestra*, trad. di M. Buoncompagni, Mondadori, Milano 1992 (Mystbooks), pp. 37-90. Il film del 1947 è stato restaurato all'interno del progetto UCLA Library - Film and television archive.

rapporto tra i due personaggi, uniti dall'amicizia (condividono anche l'appartamento in cui vivono), ma divisi dal sospetto. La rivelazione finale non impedisce che tra i due scenda un velo di inquietudine definitiva: «Di tanto in tanto, mi capita di incontrarlo. Siamo rimasti in buoni rapporti, ma non prolunghiamo mai troppo i nostri incontri. Forse perché ci sentiamo un po' a disagio. Come se ci fosse una sorta di tacito accordo fra di noi. Uno non ha voglia di farsi venire in mente un omicidio, ogni volta che vede un amico». Come succede spesso in Woolrich, anche se ha un esito positivo il racconto si chiude senza idillio, lasciando un retrogusto amaro.

Il film presenta alcune importanti variazioni rispetto al racconto, innanzitutto di ordine strutturale, perché la storia viene introdotta come *flashback*, raccontata in prima persona dall'amico del presunto assassino. E in secondo luogo nella definizione dei personaggi: il sospettato diventa infatti un reduce della seconda guerra mondiale che soffre di instabilità psichica, secondo un *cliché* del cinema americano post-bellico; mentre il personaggio femminile è per così dire duplicato, immaginando che la vittima abbia una gemella, in modo da poter mantenere la presenza di una donna lungo tutto l'arco del film (le sorelle sono interpretate dalla stessa attrice, Bonita Granville). Tra i quattro personaggi - i due uomini che condividono l'appartamento e le due gemelle - il film disegna una complessa rete di relazioni sentimentali, che aggroviglia il

canovaccio di partenza del racconto di Woolrich, aggiungendo significati e sottotesti inediti. Ma soprattutto è riscritto completamente il finale, in cui il vero assassino si rivela essere, a sorpresa, amico del sospettato, nonché voce narrante del film che finisce così per ricollegarsi alla tradizione dell'*unreliable narrator*, del narratore inaffidabile che inganna lo spettatore. Gli specialisti di Woolrich non sono concordi nel valutare queste modifiche strutturali: mentre Francis Nevins ritiene che il regista e lo sceneggiatore abbiano guastato la bontà del materiale di partenza, Thomas Renzi ritiene nel complesso *The guilty* «un noir rispettabile».

L'*Impronta dell'assassino* (titolo originale: *I wouldn't be in your shoes*) è un racconto del 1938 in cui si rappresenta un'umanità alle prese con le ristrettezze economiche della Grande depressione.[64] Si parte come al solito da un banale fatto di vita quotidiana: per scacciare un branco di gatti che gli impediscono di dormire, un uomo scaglia le scarpe dalla finestra della propria stanza. Sceso in cortile per recuperarle, non le trova più; ricompaiono il giorno dopo di fronte all'uscio di casa. L'episodio viene dimenticato, mentre l'uomo trova per caso un portafoglio pieno di soldi che decide di non restituire. Quando sul luogo dove è stato commesso un delitto viene

[64] Apparso per la prima volta su *Detective fiction weekly* il 12 marzo 1938, firmato William Irish. In italiano si può leggere, con il titolo *L'impronta dell'assassino*, nella raccolta omonima, pp. 7-71.

rinvenuta l'impronta delle sue scarpe, la polizia arriva a lui e trova i soldi. Sulla base di questi indizi, è accusato di omicidio e condannato a morte. Si tratta della quintessenza dell'arte narrativa di Woolrich, che assume qui la forma di una variazione nera della favola di Cenerentola: il ritrovamento della scarpa non serve a rintracciare la principessa misteriosa, ma un assassino. L'incubo si installa nella vita del protagonista in virtù di un diabolico susseguirsi di incredibili coincidenze («sono gli dei che decidono il destino degli uomini»). Mentre la soluzione dell'enigma arriva all'ultimo istante, quando finalmente la moglie si ricorda dell'episodio del lancio delle scarpe dalla finestra. Seguendo questa pista un poliziotto scrupoloso riesce, nei giorni a cavallo di Natale, a risalire al vero colpevole proprio quando il condannato sta per essere consegnato alla sedia elettrica. Come accade spesso in Woolrich, tuttavia, la soluzione dell'enigma non ricostituisce l'armonia perduta, e la moglie decide di lasciare il marito, avendo perso fiducia nella sua innocenza. È su questa nota di ambigua inquietudine che si chiude il racconto, con il ritorno del miagolio dei gatti, simbolo sinistro di una condizione esistenziale ormai compromessa.

Da questo racconto è tratto il film omonimo di William Nigh, distribuito dalla Monogram nel 1948 e basato su una sceneggiatura di Steve Fisher, un amico personale di

Woolrich.[65] La vicenda è raccontata in *flashback* dal protagonista (Don Castle), in attesa di essere portato sulla sedia elettrica. Viene delineata in modo più preciso la sua professione: è un ballerino, come la moglie (Elyse Knox). Si accentua il suo grado di innocenza: quando trova i soldi per strada, è la moglie che insiste affinché non li consegni alla polizia. La coppia non si dimentica dell'episodio del lancio delle scarpe (uno degli aspetti più inverosimili del racconto di Woolrich): ne parla con la polizia, con i giudici; ma non è creduta. Ed è la donna a prendere in mano l'iniziativa di salvare il marito, chiedendo un supplemento di indagine a uno dei poliziotti, soprannominato "Babbo Natale" (Regis Toomey). Questi è innamorato della donna, i due si baciano, ma lei cede soltanto per aiutare il marito. Il film accentua così l'aspetto romantico e modifica anche lo scioglimento: con un vero e proprio colpo di scena alla fine si scopre che l'assassino è il poliziotto stesso, deciso a liberarsi della presenza ingombrante del rivale; una soluzione questa che, secondo Francis Nevins, sarebbe stata suggerita a Fisher dallo stesso Woolrich.

In *Si parte alle sei* - titolo originale: *Deadline at dawn*,

[65] Fisher, nel suo romanzo *I wake up screaming* (1941), si era ispirato alla figura di Woolrich per delineare il personaggio di Ed Cornell, un poliziotto psicotico.

pubblicato sotto lo pseudonimo di William Irish[66] - un uomo che ha commesso un furto vuole tornare nella casa che ha svaligiato per restituire il denaro rubato. Lo accompagna una ballerina che ha conosciuto la sera stessa in un locale: entrambi sono originari di una piccola città dell'Iowa e si sono trasferiti nella metropoli in cerca di successo, con scarsa fortuna. Giunti a destinazione, trovano un cadavere riverso sul pavimento: devono così risalire al vero colpevole prima che la polizia, scoprendo il morto, li sospetti di aver commesso l'omicidio; e in tempo per prendere l'autobus diretto alla loro città, che parte alle sei del mattino. Al termine di una serie di coincidenze e ritrovamenti fortuiti, riescono a salire sul bus dopo aver consegnato alle autorità i veri assassini. Sono presenti qui due ingredienti tipici dell'artigianato narrativo di Woolrich. Primo: la corsa contro il tempo, resa plasticamente dal continuo riferimento al grande orologio del Paramount Building, e rafforzata da un espediente tipografico: sulla pagina stampata, ogni capitolo è introdotto da un'icona a forma di orologio che scandisce il passare delle ore. In questo caso l'elemento temporale subisce un'estrema compressione perché l'azione complessiva copre l'arco di una notte.[67] Secondo: la

[66] Esce nel 1944 per J.B. Lippincott e rielabora un racconto del '41 (*Of time and murder*, *Detective fiction weekly* il 15 marzo). In Italia è pubblicato da Mondadori nel 1953; titolo *Si parte alle sei*, traduzione di Ugo Nanni.

[67] Bordwell nota come diversi film dei primi anni Quaranta presentino un'azione che si svolge in poche ore (*Reinventing Hollywood*, p. 172).

presenza minacciosa di New York, nel cui ventre i personaggi sono come imprigionati. La soluzione del giallo e la partenza in autobus sono strettamente collegate, perché per poter partire i due protagonisti hanno bisogno di esorcizzare la paura che la città incute loro.

Dal romanzo è tratto *Il nome dell'amore* (tit. or. *Deadline at dawn*, 1946), unico film diretto dal regista teatrale Harold Clurman, prodotto dalla RKO. La sceneggiatura è di Clifford Odets, direttore della fotografia il grande Nicholas Musuraca. In sostanza, è conservato il nucleo centrale del libro: il furto e il ritrovamento del cadavere, le indagini compiute dalla coppia, la corsa contro il tempo. Sono invece modificati episodi e personaggi di contorno; il protagonista maschile, ad esempio, diventa un marinaio che ha un vuoto di memoria causato dall'alcol. Mentre nel libro i due protagonisti svolgono due indagini in parallelo, nel film si muovono insieme, per intensificare gli aspetti romantici della storia. Cambia del tutto l'identità dell'assassino. La critica è concorde nel ravvisare il punto debole del film nei dialoghi di Odets, ritenuti troppo artificiosi; e il punto di forza nella fotografia di Musuraca che, con i suoi giochi di luce e ombra, riesce a creare un corrispettivo visivo della città oscura evocata da Woolrich.

L'amnesia

Un altro modello narrativo caratteristico è quello che ruota attorno all'amnesia, un tema anche questo molto diffuso nel cinema degli anni Quaranta, tanto che David Bordwell arriva a contare in quel decennio oltre 70 film incentrati sulla perdita della memoria.[68] Spesso si incrocia con la questione dei reduci e viene interpretata come trauma non superato della seconda guerra mondiale. Lo schema amnesico assume in Woolrich uno sviluppo riconoscibile, nel quale un personaggio, all'inizio del racconto, perde la memoria, o si accorge di averla perduta; ed è sospettato, o sospetta lui stesso, di avere commesso un omicidio di cui non serba ricordo. A contare qui è soprattutto l'ansia che scaturisce dalla perdita d'identità, unita all'angoscia del non sapere, al bisogno spasmodico che ha il protagonista di risolvere l'enigma della propria colpevolezza, pur con il rischio di autocondannarsi. Il personaggio di Woolrich diventa qui una sorta di Edipo moderno costretto a inabissarsi fino in fondo nel pozzo della propria colpa inconscia.

A questo gruppo appartiene innanzitutto *Street of chance*, prodotto dalla Paramount nel 1942, diretto da Jack Hively, sceneggiato da Garrett Fort e fotografato da Theodor Sparkuhl, braccio destro di Lubitsch nel suo periodo tedesco. Il film è

[68] Bordwell, *Reinventing Hollywood*, pp. 3-7. Sulla presenza del tema dell'amnesia nel cinema noir, si veda anche M. Santos, *The dark mirror. Psychiatry and film noir*, pp. 63-96.

tratto dal romanzo *Sipario nero* (*The black curtain*),[69] in cui un uomo scopre di essere ricercato dalla polizia per un omicidio commesso in un periodo di cui ha completamente perso memoria. Alla ricerca di una chiave che gli permetta di ricostruire il proprio passato, vaga per le strade di New York, finché è riconosciuto da una donna grazie alla quale riuscirà a risalire al vero colpevole. Troviamo qui, amplificati, alcuni motivi tipici del mondo narrativo di Woolrich: l'angoscia dell'uomo braccato, la perdita d'identità, lo spaesamento dell'individuo nel ventre anonimo della città. A cui si aggiunge la dialettica tra colpa e innocenza: come scrive Thomas Renzi, «*Sipario nero* drammatizza il presentimento, colmo di senso di colpa, che abbiamo commesso un peccato e il bisogno irrefrenabile di conoscere la verità».[70] L'unica certezza che sorregge il protagonista è di tipo morale: egli è convinto infatti di essere assolutamente incapace di commettere un omicidio. Abbandonato dalla memoria, è guidato dalla coscienza.

Purtroppo l'adattamento per il cinema girato da Jack Hively risulta oggi pressoché dimenticato: citato di sfuggita soltanto nei repertori e nei saggi specialistici dedicati al noir, non mi

[69] Pubblicato nel 1941 da Simon & Schuster. In Italia si può leggere nella raccolta *Sipario nero, L'alibi nero, L'angelo nero, Appuntamenti in nero* edita nel 2007 da Mondadori.

[70] Renzi, *Cornell Woolrich: from pulp noir to film noir*, p. 130.

risulta sia mai stato distribuito in Italia.[71] Si tratta in realtà di un film interessante, solido nella costruzione, a cui danno un contributo notevole la fotografia di Sparkuhl, con la sua gestione delle luci e dello spazio, e la musica di David Buttolph, con i suoi inserti jazz. Il film segue molto da vicino il romanzo nella prima parte, mentre se ne discosta nella seconda, evidentemente per un'esigenza di chiarezza, dovuta alla necessità di rendere più semplice la matassa aggrovigliata del finale di Woolrich. Dal libro al film cambia anche l'assassino: non più la coppia di coniugi presso cui il protagonista aveva in passato lavorato, com'era nel libro; ma addirittura la stessa donna innamorata di lui, vera e propria *dark lady*, sospesa tra ossessione amorosa e pulsioni omicide. Il film mette poi a frutto alcune straordinarie intuizioni visive di Woolrich. Si veda ad esempio la sequenza in cui il protagonista, appiattito dietro la porta di ingresso, ascolta non visto il dialogo tra la donna e il poliziotto che gli sta dando la caccia: un passaggio che recupera, variandola, una situazione analoga descritta in modo molto efficace nel libro, e che anticipa una celebre inquadratura della *Fiamma del peccato* di Billy Wilder. O ancora l'intuizione, anche questa derivata dal romanzo, del linguaggio in codice utilizzato per rivelare l'identità dell'assassino da parte dell'unico testimone, l'anziana nonna

[71] Un'analisi meno corriva gli riserva il saggio di Marlisa Santos, *The dark mirror. Psychiatry and film noir*, pp. 86-90.

che, immobilizzata e incapace di parlare, comunica attraverso i battiti delle palpebre. Un'invenzione icastica, che funziona tanto sullo schermo quanto sulla pagina, segno della qualità straordinariamente cinematografica della scrittura di Woolrich. Il tema dell'amnesia si lega a quello del sogno e dell'ipnosi nel racconto breve *And so to death* (conosciuto anche come *Nightmare*)[72], il pezzo di Woolrich più adattato per il grande e il piccolo schermo (nella filmografia in appendice a questo volume abbiamo contato tre riduzioni per il cinema e sei episodi per la televisione). Il protagonista sogna di uccidere un uomo in una stanza misteriosa, a forma di ottagono e circondata da specchi. Al risveglio, la realtà gli pone sotto gli occhi tracce tangibili che sembrano provenire dall'incubo: alcuni segni sul collo e una macchia di sangue sulla mano, un bottone strappato e una chiave dalla forma bizzarra. Il sospetto di avere ucciso realmente diventa certezza quando, cercando riparo da un temporale, trova una stanza uguale a quella del sogno. Alla fine scoprirà di essere stato ipnotizzato. Da questo racconto è tratto *Angoscia nella notte* (*Fear in the night*, 1947),

[72] Il racconto è pubblicato per la prima volta sulla rivista *Argosy* il 1 marzo 1941, con il titolo *And so to death*, quindi con il titolo *Nightmare* (e firmato William Irish) nella raccolta *I wouldn't be in your shoes*, Lippincott 1943. Ha molti tratti in comune con un altro racconto, *C-jag*. Per la traduzione italiana: C. Woolrich, *Incubo; La morte sulla poltrona del dentista; La stanza maledetta*, trad. di M. Casella, Mondadori, Milano 1989 (Il giallo Mondadori).

film a basso costo scritto e diretto da Maxwell Shane, e prodotto dalla rinomata coppia William Pine e William Thomas per la Paramount. Secondo Francis Nevins, si tratterebbe del migliore tra i *b-movie* ricavati dai racconti brevi di Woolrich. È interessante dal punto di vista visuale, in virtù delle soluzioni espressionistiche a cui ricorre il direttore della fotografia, Jack Greenhalgh, per rendere il sogno e l'ipnosi; e per il gioco di specchi nella stanza ottagonale, che ricorda in qualche modo quello di Welles nella *Signora di Shanghai*. Soprattutto, è uno dei film che più da vicino aderiscono al mondo espressivo di Woolrich, uno dei più fedeli allo spirito della sua scrittura. Una curiosità: lo stesso Maxwell Shane avrebbe fatto, nel 1956, un *remake* intitolato *Nightmare*: girato con più mezzi, ma privo di quell'enfasi onirica che fanno della versione del 1947 un classico prototipo di cinema noir.

Molto simile è la trama del racconto *Cocaine*,[73] da cui è tratto *Fall guy* (1947), un film a basso costo prodotto da Walter Mirisch per la Monogram e diretto da Reginald Le Borg, regista di origini austriache, a partire da una sceneggiatura di Jerry Warner (ma alcuni dialoghi sono scritti da John O'Dea). Qui il buco nella memoria del protagonista è causato dalla droga. Tra le varie modifiche apportate al testo di Woolrich,

[73] Pubblicato per la prima volta con il titolo di *C-Jag* sulla rivista *Black Mask* (ottobre 1940) e poi ristampato con il titolo *Cocaine*. In Italia è pubblicato da Mondadori nella collana *Ellery Queen presenta: Inverno giallo*.

alcune sembrano dettate da problemi di censura: nel film ad esempio il protagonista è narcotizzato a sua insaputa, mentre nel racconto assumeva la droga consapevolmente, in un gesto di disperazione provocato da problemi economici e di lavoro (sullo sfondo, come spesso in Woolrich, gli effetti della Grande depressione). Secondo una prassi adattativa in voga a Hollywood, viene aggiunto un intreccio romantico che mancava alla fonte, e il protagonista diventa un reduce dalla seconda guerra mondiale. Cambia anche l'identità dell'assassino: nel racconto si trattava di una banda di *gangster*, nel film del tutore della donna del protagonista. Nel complesso il film sembra smussare l'irrequietezza che anima il racconto di Woolrich: è omesso ad esempio l'*incipit* in cui il protagonista - sotto l'effetto della cocaina - vive l'assassinio in modo distorto, con i sensi alterati. Pagine che, maneggiate da registi quali Siodmak e Tourneur, avrebbero senz'altro dato vita a una sequenza memorabile.

Lo scambio di identità

Nello schema dello scambio di identità un personaggio - per caso o volutamente - si trova a rivestire i panni di un altro e per questo viene proiettato in situazioni angoscianti e surreali. Rientrano in questo modello, oltre a *Non voglio perderti* di Mitchell Leisen (di cui si parla diffusamente nel capitolo 1.3),

due film minori che appartengono a una serie di otto titoli a basso *budget*, tutti della durata di circa sessanta minuti, prodotti tra il 1944 e il 1948 dalla Columbia e tratti dalla trasmissione radio *The whistler*, molto popolare negli anni Trenta e Quaranta ("whistler" sarebbe il personaggio che osserva fischiettando e commenta come narratore esterno le vicende narrate).

The mark of the whistler (1944) di William Castle, basato su una sceneggiatura di George Bricker, è l'adattamento di un racconto del 1942 intitolato *Dormant account* (uscito su *Black mask*), in cui un uomo assume l'identità di un altro per poter mettere le mani sui soldi depositati su un conto corrente inattivo da anni.[74] Inganna la banca e diventa ricco, ma scopre che qualcuno vuole sbarazzarsi di lui. Alla fine si salverà grazie all'intervento dell'individuo di cui ha rubato l'identità. Il film - che segue abbastanza da vicino il testo, salvo alcune modifiche dettate da esigenze di verosimiglianza - sembra tuttavia dominato dalla preoccupazione moralistica di censurare il comportamento del protagonista. Il risultato è, secondo Francis Nevins, quello di «trasformare la storia di Woolrich, terrificante e incredibile come un incubo, in un piccolo film freddo, controllato e plausibile nelle sue circostanze, che segue

[74] Titolo italiano del racconto: *Conto inattivo*, si può leggere nell'edizione Mondadori *Delitto in prestito e altre storie*, collana *Il giallo Mondadori*, tradotto da Mauro Boncompagni.

la trama di Woolrich ma sperpera il suo potenziale di tensione».[75]

The return of the whistler (1948) di David Ross Lederman, basato su una sceneggiatura di Edward Bock e Maurice Tombragel, è invece tratto dal racconto *All at once, no Alice*, pubblicato nel marzo 1940 su *Argosy*.[76] Un uomo si innamora di una donna misteriosa e decide di sposarla senza indugi. La notte delle nozze però lei sparisce nel nulla e nessuno, a parte il marito, ricorda di averla mai vista. Scavando nel suo passato, il protagonista riuscirà, con l'aiuto di un poliziotto, a scoprire la sua vera identità e a salvarla dai suoi aguzzini. Qui lo schema dello scambio di persona si ibrida con altri due temi: quello della "donna fantasma", tipico di Woolrich (una donna sparisce senza lasciare traccia, tanto da sembrare un'allucinazione del protagonista); e quello, derivato da Edgar Allan Poe, della sepoltura prematura (la donna sparita viene chiusa, ancora viva, in una bara affinché sia ritenuta morta). Questi elementi, che fanno del racconto una storia folle, inverosimile ma carica di angoscia, sono invece soppressi nel film di Lederman, che perde totalmente quella tonalità scura e goticheggiante, irrazionale e bizzarra, che era nella fonte.

---

[75] Nevins, *First you dream, then you die*, p. 459.

[76] In italiano si può leggere in C. Woolrich, *E di colpo Alice scompare*, Mondadori, Milano 1976 (Il giallo di Epoca). Una vicenda simile è nel racconto *Finger of doom* (1940, tit. it. *Il tredicesimo giorno*), che si può leggere nella raccolta *Apocalisse gialla*.

Nel complesso i due titoli della "serie whistler" appaiono rappresentativi della tendenza a normalizzare la pagina di Woolrich in racconti piuttosto ordinari, privi delle inquietudini tipiche dello scrittore.

Il testimone non creduto

Un cittadino comune assiste a un assassinio, o è convinto che qualcuno (ad esempio un vicino di casa) sia stato ucciso. Si confida con altri, ma non viene creduto. Per trovare le prove che confermino i suoi sospetti, si espone personalmente al rischio di essere a sua volta ucciso dall'assassino. Ciò che caratterizza questo modulo - diffuso nel cinema americano degli anni Quaranta e ribattezzato da David Bordwell "the eyewitness plot"[77] - sono da una parte il senso di minaccia che incombe sul protagonista, la cui vita quotidiana e la cui casa stessa si trasformano in una trappola; dall'altra parte l'enfatizzazione dei valori visivi, dell'atto del guardare attraverso cui il protagonista tenta di andare oltre il velo di apparenza che ricopre la realtà. Per questo i film che adottano questo schema narrativo sono caratterizzati da un uso massiccio della soggettiva per esprimere il punto di vista, l'attività osservazionale del protagonista.

[77] Bordwell, *The eyewitness plot and the drama of doubt*.

Oltre che nella *Finestra sul cortile* di Alfred Hitchcock (per il quale si rimanda al capitolo 1.4 di questo volume), ritroviamo lo schema "del testimone non creduto" nel film *La finestra socchiusa* (*The window*, 1949) di Ted Tetzlaff, tratto dal racconto *The boy that cried murder* (conosciuto anche come *Fire escape*).[78] Protagonista del testo di Woolrich è Charlie detto "Buddy", un ragazzino di 12 anni che vive a New York: una notte d'estate, per sfuggire al caldo torrido, esce dalla finestra della sua stanza sulla scala antincendio e da qui è testimone di un assassinio compiuto dai vicini di casa. Rivela l'accaduto ai genitori prima, alla polizia dopo, ma - essendo solito raccontare storie inventate - non viene creduto; anzi, viene messo in punizione, chiuso nella sua camera, lasciato solo in casa, esposto così al tentativo di ritorsione dei vicini/assassini. Il fascino di questo racconto, uno dei migliori di Woolrich, si basa anche sull'enfasi che viene posta sul tema della visione: le finestre attraverso cui Buddy osserva quanto accade si configurano infatti come schermi cinematografici, e il ragazzino si trasforma in una figura dello spettatore che reagisce emozionalmente allo spettacolo che si spalanca ai suoi occhi («Il cuore del ragazzo aveva preso a battere all'impazzata.

[78] Il racconto è pubblicato come *The boy cries murder* nel marzo 1947, sulla rivista *Mystery book magazine*, e poi ripreso con il titolo *Fire escape* nella raccolta *Dean man blues* (Lippincott, 1947). In Italiano si può leggere nella traduzione di Mauro Boncompagni: C. Woolrich, *Scala antincendio,* Orecchio Acerbo, Roma 2021.

“Girati, signora! Girati subito!” pensò lui». E ancora: «Buddy si rese conto che si trattava di un punteruolo. Gli occhi del ragazzo si spalancarono dall'orrore»). Come nella *Finestra sul cortile*, la scrittura di Woolrich mostra qui un’alta qualità cinematografica, come se si trattasse dello *script* di un film. Si pensi, ad esempio, alla scena in cui il ragazzino osserva il rettangolo della finestra della sua stanza mentre si fa più scuro a causa dell’avvicinarsi di un'ombra: «Come se qualcuno che proveniva da sopra l'avesse oscurato»; e poi «all'improvviso, al centro del vetro apparve un disco luminoso della grandezza di un uovo, e un lungo raggio di luce forò la finestra penetrando nella stanza». Altra caratteristica del trattamento che Woolrich fa di questo schema narrativo riguarda la fragilità del protagonista, che viene costretto all’immobilità: Buddy è infatti confinato dai genitori nella sua stanza, così come nella *Finestra sul cortile* il protagonista era costretto sulla sedia a rotelle. Il finale del racconto è sorretto da un grande dinamismo, e questa volta supera la prova della plausibilità: il ragazzino si salva gettandosi dall’alto di edificio e atterrando sulla rete elastica tesa dai poliziotti (questa caduta ricorda quella di James Stewart nel film di Hitchcock).

Un racconto di questa concezione non poteva non essere tradotto per lo schermo. Ci pensa a produrlo la RKO, che affida la regia a Ted Tetzlaff, un direttore della fotografia che aveva lavorato anche per Hitchcock (in *Notorious*); e la

sceneggiatura a Mel Dinelli, che invece aveva collaborato con Siodmak per *La scala a chiocciola*. Girato nel 1947 ma distribuito solo nel 1949, il film conosce un grande successo commerciale a cui non fa seguito un'adeguata considerazione critica: ci ha pensato, in tempi recenti, David Bordwell - a cui rimando - a dedicargli un'analisi approfondita incentrata sulla "geometria dello sguardo", sulle soggettive del ragazzino, sul tema della cornice della finestra come allusione al dispositivo dello sguardo. Tutti elementi che anticipano di un decennio *La finestra sul cortile* di Hitchcock. Il film di Tetzlaff riflette inoltre quella tendenza documentaristica che attraversa il cinema americano nella seconda metà degli anni Quaranta, anche per effetto dell'influenza del neorealismo italiano: non è girato in studio ma in ambienti reali e nelle strade di New York, e non è un caso che le prime inquadrature siano campi lunghi sulla città, vera co-protagonista del racconto.

Woolrich paranormale

Abbiamo visto che raramente Woolrich tratta il soprannaturale; fa eccezione *Night has a thousand eyes*, pubblicato nel 1945 con lo pseudonimo di George Hopley da Farrar & Rinehart, in cui lo scrittore recupera e amplia il racconto *Speak to me of death*, uscito il 27 febbraio 1937 su

Argosy.[79] Si tratta di un romanzo atipico, che si sottrae alla tassonomia che abbiamo fin qui delineato, e che infatti non ebbe grande successo di pubblico. Secondo Nevins il punto centrale della trama (una profezia di morte collegata al misterioso dettaglio di una zampa di leone) sarebbe stata suggerita a Woolrich dalla visione del film *On probation* di Charles Hutchison (1935).

Un uomo (Harlan Reid) viene a sapere da un veggente la data e il modo della propria morte: «Fra il quattordici e il quindici giugno. A mezzanotte in punto. [...] Troverete la morte nelle fauci di un leone». Questa profezia lo precipita in un vero e proprio incubo: di qui in avanti la notte stellata diventa infatti ai suoi occhi una prefigurazione della fine della sua vita, una messaggera del destino a cui non si può sfuggire.[80] Del caso si interessa un poliziotto, Tom Shawn, innamorato di Jean (la figlia di Reid): il suo capo, che dirige le indagini, è convinto che l'indovino sia in realtà un truffatore. Il romanzo si trasforma così in un conflitto conoscitivo, all'interno del quale il veggente rappresenta la fede nell'irrazionale, il poliziotto la

[79] In Italia è pubblicato per la prima volta nel 1957 da Mondadori con il titolo *La notte ha mille occhi* e firmato Cornell Woolrich.

[80] Questo dettaglio si può ricollegare a un episodio dell'infanzia di Woolrich, in cui il giovane scrittore - come racconta egli stesso nella sua autobiografia *Blues of a lifetime* - osservando il cielo stellato in Messico ebbe la chiara percezione dell'impossibilità di sfuggire alla morte (vedi F. Nevins, *First you dream, then you die*, p. 8).

fiducia nella ragione. La profezia sembra concretizzarsi quando un leone scappa da un circo (un'invenzione narrativa che ricorda *Incubo nero*). Il romanzo a questo punto assume il tipico procedimento di Woolrich: il conto alla rovescia, con una spasmodica dilatazione degli istanti che precedono lo scoccare della mezzanotte indicata dalla profezia. Nonostante il leone fuggito sia stato abbattuto e l'indovino si sia suicidato, Reid - come mosso da un volere esterno - si toglie la vita gettandosi addosso a una vetrata della sua villa su cui è decorato il leone della profezia, in una scena barocca che costituisce una delle rare rappresentazioni dirette della morte in Woolrich («La testa di Reid, attraverso la breccia aperta, sembrava essere stata letteralmente inghiottita dalla belva i cui canini erano ora lunghe zanne acuminate, di vetro, che penetravano a fondo nella carne della vittima»). Si resta in dubbio se questo suicidio sia effetto della profezia o frutto di autosuggestione, e l'enigma conoscitivo alla base del romanzo resta irrisolto.

Dal libro è tratto il bel film *La notte ha mille occhi* (*Night has a thousand eyes*, 1948) prodotto dalla Paramount e diretto da John Farrow su sceneggiatura di Barré Lyndon e Jonathan Latimer. Rispetto al libro sono apportate diverse modifiche: ad esempio, si immagina una *back-story* in cui l'indovino (interpretato da Edward G. Robinson) e Reid (che viene rinominato Courtland) erano soci in uno spettacolo di magia; e la profezia di morte non riguarda l'uomo, ma sua figlia. Ma

soprattutto il film è raccontato dal punto di vista del personaggio del veggente, che diventa così il vero protagonista della storia. Se il libro era dominato dall'incubo di chi subisce la profezia, e si sente per effetto di essa pressato fino a impazzire dall'avanzare inesorabile del fato, il film è sorretto dall'angoscia del profeta stesso, che soffre per le sventure altrui che il suo sguardo soprannaturale non può evitare di scorgere. Questo cambio di segno fa concludere a Francis Nevins che il film di Farrow non riesca a riprodurre la tensione spasmodica del romanzo; mentre per l'enciclopedia sul film noir di Silver e Ward esso «raffigura l'universo noir nella sua forma più nera» attraverso una messa in scena realistica, che rende credibile e verosimile il soprannaturale.[81] Ma il film resta memorabile anche per l'interpretazione di Robinson, per la sua capacità di conferire calore e umanità al personaggio dell'indovino.

[81] *Film noir*, ed. by A. Silver and E. Ward, pp. 203-204. Un'analisi del film è contenuta nel saggio di Gow, *Suspense in the cinema*, pp. 125-130.

1.6 Adattamenti per la televisione

A partire dalla fine degli anni Quaranta, e per tutti gli anni Cinquanta, la televisione diventa il mezzo principale di divulgazione delle opere di Woolrich, che entra dal canto suo in una irreversibile parabola creativa. Abbiamo contato, tra il 1949 e il 1962, ben 48 adattamenti che compaiono, negli Stati Uniti, all'interno di serie tv popolari quali *Suspense, Robert Montgomery presents*, *Suspicion*, *Alfred Hitchcock presents*, *The Alfred Hitchcock hour*, e che vedono coinvolti anche registi di prim'ordine, da Alfred Hitchcock a un giovanissimo Sydney Pollack, e attori quali Boris Karloff, Jane Greer, Agnes Moorehead, Anne Bancroft, John Ireland, Jane Wyman, Ida Lupino e altri ancora. [82]

Si riciclano i pezzi scritti nei decenni precedenti, a partire da alcuni romanzi che erano già stati portati sul grande schermo, come *L'incubo nero* (all'interno di *Suspence* nel 1949, e di *Lux video theatre* nel 1957), *La donna fantasma* (*Robert Montgomery presents*, 1950), *L'angelo nero* (*Lux video theater*,

[82] Dopo il periodo 1949-1952, la fortuna televisiva di Woolrich scema nettamente negli Stati Uniti, ma sopravvive con una certa costanza in altri paesi: si contano infatti diversi adattamenti televisivi in Spagna (addirittura 20 episodi per varie serie, tra 1960 e 1974), Francia, Inghilterra, Brasile, Giappone, Germania, Venezuela, Cecoslovacchia, Unione Sovietica e Canada.

1957), *Sipario nero* (*The Alfred Hitchock hour*, 1962), oltre ad *Appuntamenti in nero* (*Playhouse 90*, 1956). Ma la fonte degli episodi televisivi sono soprattutto i racconti, la cui brevità ben si adatta al formato dei film per la televisione, della durata - a seconda dei casi - di trenta o sessanta minuti circa. In questo caso l'adattamento non pone quei problemi di ordine strutturale che avevano dato da lavorare a sceneggiatori e registi di Hollywood: i racconti brevi di Woolrich infatti sono congegni a orologeria, mirabili esempi di perfezione narrativa. Sono 31 i suoi racconti che sono adattati per la televisione: quello che riceve più trattamenti in assoluto è *Three o'clock*, che va in onda ben quattro volte (*The actor's studio* 1949, *Starring Boris Karloff* 1949, *Robert Montgomery presents* 1951, *Suspicion* 1957). L'opera di Woolrich appare funzionale a un prodotto televisivo finalizzato a esplorare «il quotidiano che diventa minaccioso, il familiare che diventa ostile»,[83] e che rappresenta la cifra distintiva, in particolare, delle serie prodotte da Alfred Hitchcock.

Un'analisi dettagliata di questa vastissima produzione travalica gli obiettivi e le forze del presente volume, anche per la difficoltà di reperire il materiale video. Abbiamo però voluto tentare un'incursione in questo mare, occupandoci brevemente di una riduzione che ci sembra particolarmente degna di nota.

[83] Balsamo, Simonelli, *Brividi sul divano*, p. 10.

Suspicion: *Four o'clock* di Alfred Hitchcock

Suspicion è il titolo di una serie televisiva trasmessa dalla NBC tra il 1957 e il 1958 e prodotta da Alfred Hitchcock. Il primo episodio della serie, andato in onda il 30 settembre del 1957 e intitolato *Four o'clock*, è diretto proprio dal regista della *Finestra sul cortile* (interpreti E.G. Marshall, Nancy Kelly e Richard Long) ed è tratto da un racconto di Woolrich degli anni Trenta intitolato, con una leggera differenza rispetto al film tv, *Three o'clock*, e apparso per la prima volta su *Detective fiction weekly* il 1 ottobre 1938.[84] Secondo Francis Nevins, si tratterebbe del «più bell'adattamento in assoluto di un racconto di Woolrich»,[85] mentre per James Naremore rappresenta un caso di perfetta adesione allo spirito dello scrittore da parte di Hitchcock.

Nel racconto un orologiaio scopre che la moglie lo tradisce; per sbarazzarsi di lei e dell'amante fabbrica una bomba a orologeria che è impostata per esplodere all'ora in cui i due solitamente si incontrano di nascosto: alle tre in punto del pomeriggio. Posiziona l'ordigno nel seminterrato della sua abitazione ma, dopo che ha avviato il *timer*, viene assalito da due ladri che lo legano, lo imbavagliano e lo chiudono nel locale stesso dove è posizionato l'ordigno. Di qui in avanti ha

[84] In italiano si può leggere, con il titolo *Alle tre in punto*, in Woolrich, *L'impronta dell'assassino*, pp. 73-116.

[85] *Introduzione* a Woolrich, *New York Blues*, p. 20.

inizio il conto alla rovescia, un dispositivo narrativo tipico di Woolrich: mancano esattamente un'ora e venticinque minuti all'esplosione. Il protagonista, immobilizzato e impossibilitato a parlare, è ridotto alla pura attività percettiva, e il racconto - portato avanti in terza persona - si concentra sulla descrizione dei rumori che l'uomo sente provenire dal piano di sopra: i passi della moglie che è rientrata, ignara di quanto sta accadendo; lo squillare del telefono e il suono del campanello d'ingresso; le voci della moglie e dell'amante che nel frattempo è arrivato. Il tutto intervallato dal "tic-tac" del congegno a orologeria, che scandisce l'approssimarsi della deflagrazione.
Per ironia della sorte, dai dialoghi che arrivano dal piano di sopra l'orologiaio scopre che l'uomo che frequenta di nascosto sua moglie non è un amante, ma un fratello evaso di prigione di cui la donna gli aveva taciuto l'esistenza. Il tema uditivo si unisce a quello visivo quando un bambino si avvicina alla grata che dà sullo scantinato - che funziona come uno schermo televisivo. Alla fine la lancetta si posiziona sulle tre ma l'esplosivo non si innesca. L'uomo, liberato, ride follemente: è uscito di senno. Ancora ironia: la moglie, si scopre, aveva svuotato a sua insaputa la scatola che doveva contenere l'esplosivo.
Il successo del racconto è dimostrato dal fatto che, tra gli anni Quaranta e Cinquanta, viene adattato per la televisione addirittura quattro volte: oltre alla riduzione di Hitchcock per

Suspicion, se ne contano altre due nel 1949, per la serie *The actor's studio* della ABC (con Steven Hill, Frances Reid e Philip Borneuf) e per *Mystery playhouse* della ABC (con Boris Karloff); e una nel 1951 per *Robert Montgomery presents* della NBC (con Vaughn Taylor, Olive Deering, Robert Montgomery). È stato inoltre adattato per la radio, due volte, nel 1949 (*Presenting Boris Karloff* della ABC e *Suspense* della CBS).

Il film di Hitchcock inizia con una splendida sequenza, quasi interamente muta, in cui il protagonista allestisce il congegno esplosivo: una preparazione lunga e meticolosa, scandita dal ticchettio di un orologio (elemento sonoro che tornerà più avanti), una felice innovazione del regista rispetto al racconto. Nella seconda parte il film segue la geniale intuizione di Woolrich, dando vita a un racconto in soggettiva, che segue uditivamente il punto di vista dell'uomo legato e imbavagliato, aggiungendo come commento la voce fuori campo che esprime i pensieri del protagonista, e come rumore di fondo il ticchettio dell'orologio. Se *La finestra sul cortile* era un racconto visuale, tutto basato sullo sguardo, *Four o'clock* è una trama uditiva, tutta incentrata sull'ascolto.[86] Da Woolrich

[86] Nella sterminata produzione novellistica di Woolrich, c'è un altro racconto basato sull'udito (e sul tatto): *The humming bird comes home* del 1937 (tit. it. *Gli occhi dell'anima*, disponibile nella raccolta *Apocalisse gialla*), che ha come protagonista una donna cieca.

deriva anche il particolare del bambino che si avvicina alla grata, ripreso attraverso il vetro come se si trattasse di uno schermo cinematografico.
Il finale del film è un capolavoro di tensione, basato su una folle dilatazione temporale che scandisce gli ultimi secondi prima dello scoccare delle quattro e mostra l'incedere inesorabile della lancetta, alternato al primo piano dell'uomo con gli occhi fuori dalle orbite (un primo piano tagliato, asimmetrico, parziale). Il ticchettio dell'orologio si sente più forte, la voce fuori campo dell'uomo urla «it's coming» in un parossismo memorabile.
James Naremore, commentando questo film, ricorda giustamente il passaggio dell'intervista di Truffaut a Hitchcock in cui il regista illustra il meccanismo della *suspense*. Si tratta di una brano citatissimo, che vale la pena di riportare per intero: «La differenza tra *suspense* e sorpresa è molto semplice e ne parlo molto spesso. Tuttavia nei film c'è spesso confusione tra queste due nozioni. Noi stiamo parlando, c'è forse una bomba sotto questo tavolo e la nostra conversazione è molto normale, non accade niente di speciale e tutt'a un tratto: boom, l'esplosione. Il pubblico è sorpreso, ma prima che lo diventi gli è stata mostrata una scena assolutamente normale, priva di interesse. Ora veniamo al *suspense*. La bomba è sotto il tavolo e il pubblico lo sa, probabilmente perché ha visto l'anarchico mentre la stava posando. Il pubblico sa che la bomba esploderà

all'una e sa che è l'una meno un quarto - c'è un orologio nella stanza -; la stessa conversazione insignificante diventa tutt'a un tratto molto interessante perché il pubblico partecipa alla scena. [...] Nel primo caso abbiamo offerto al pubblico quindici secondi di sorpresa al momento dell'esplosione. Nel secondo caso gli offriamo quindici minuti di *suspense*».[87] Commenta Naremore: «Nel suo colloquio con Truffaut, Hitchcock potrebbe avere avuto in mente *Four o'clock*, perché questo film contiene esattamente il secondo tipo di scena, con la *suspense* che viene prolungata per molto tempo».[88] Quello che conta qui, ai fini del nostro discorso, è il valore esemplare che l'opera di Woolrich, analizzata nei suoi meccanismi narrativi, riveste agli occhi di Hitchcock. Mi sembra che nessuno abbia notato come la riflessione sulla *suspense* del regista sia molto vicina a questo brano auto-esplicativo che lo scrittore inserisce in uno dei suoi racconti, pubblicato postumo: «Ma a che serve una pausa? È un attimo di respiro che serve solo ad accrescere la paura. Perché la paura dell'attesa ha in sé entrambe le paure: quella che anticipa i fatti e quella che arriva insieme all'evento temuto. La paura immediata è una sola, perché a quel punto l'attesa è finita».[89]

---

[87] Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock*, pp. 60-61.
[88] Naremore, *An aftertaste of dread*.
[89] *New York blues*, contenuto nella raccolta omonima, p. 246.

Parte 2. Woolrich e il cinema europeo

2.1 Woolrich in Francia: François Truffaut

La sposa in nero

Il primo romanzo di Woolrich adattato per il cinema da Truffaut, *La sposa era in nero* (*The bride wore black*), è pubblicato negli Stati Uniti nel dicembre del 1940 da Simon & Schuster. Appartiene alla cosiddetta "serie nera" ed è il primo romanzo lungo di Woolrich. In Italia esce per la prima volta nel 1948 per Mondadori (collana *I libri gialli*).

Il fascino di quest'opera, che ha ispirato anche Quentin Tarantino per la sceneggiatura di *Kill Bill*, deriva dal carattere geometrico della sua architettura, tutta basata sull'iterazione, sulla simmetria e la specularità. Protagonista è Julie, una donna algida e misteriosa, che progetta di uccidere, uno dopo l'altro, cinque uomini colpevoli di aver provocato la morte di suo marito nel giorno delle nozze. A ognuna delle vittime è dedicata una delle cinque parti del libro, a sua volta suddivise in tre capitoli: il primo, intitolato *La donna*, racconta il modo in cui Julie si introduce sotto mentite spoglie nella vita della vittima di volta in volta designata; il secondo prende il nome dalla vittima e racconta la dinamica dell'assassinio; il terzo, intitolato *Dopo la morte*, ricostruisce le indagini della polizia attorno al caso. Nella quinta parte è inserito un capitolo aggiuntivo (*Flashback*), in cui si svela l'antefatto.

Questa struttura richiama quella della tragedia classica, con la sua ripartizione in atti e scene. La narrazione segue un canovaccio regolare, che si fonda sull'aspettativa del lettore di ritrovare in ogni capitolo il medesimo schema di eventi, all'interno del quale sono tuttavia introdotte variazioni (il colore dei capelli di Julie, le modalità dell'assassinio) che hanno l'effetto di confermare, come eccezioni di una regola, la tessitura ritmica dell'insieme. La *suspence* deriva dall'incrocio tra questa struttura iterativa e la rivelazione progressiva del passato che, combinandosi insieme, costituiscono per così dire il doppio passo del romanzo, sorretto da due movimenti contrastanti: uno che procede implacabilmente in avanti, verso la spietata consumazione della vendetta; e uno che si muove all'indietro, alla scoperta di una verità nascosta. L'agnizione di questa verità (Julie ha ucciso, di fatto, delle persone innocenti) finisce per rafforzare l'ambiguità etica che fa da sfondo al racconto, tutto basato sullo scambio di ruolo tra vittima e carnefice.

Il romanzo di Woolrich viene pubblicato in Francia (con lo pseudonimo di William Irish) nel 1946, nella traduzione di Edmond Michel-Tyl, dall'editore Fournier-Valdès. Truffaut, che lo aveva letto da ragazzo di nascosto dalla madre, inizia a pensare di ricavarne un film nel 1964. Da una parte, nella figura della protagonista vede un ruolo perfetto per Jeanne Moreau, con la quale vorrebbe tornare a lavorare dopo il

successo di *Jules et Jim* e la loro relazione sentimentale. Dall'altra, il libro rappresenta ai suoi occhi un'occasione per riprendere in mano il progetto, iniziato nel 1960 con *Tirate sul pianista* (tratto da un noir di David Goodis), di coniugare cinema d'essai e narrativa popolare, dando vita a un film al contempo di genere e d'autore, ispirato ai classici *b-movies* americani.

La gestazione della sceneggiatura, in collaborazione con Jean-Louis Richard, avviene nell'inverno tra 1966 e 1967; le riprese iniziano nel maggio 1967 a Cannes. Tra i collaboratori figurano Bernard Hermann, il compositore preferito da Hitchcock, e Raoul Coutard, direttore della fotografia, con cui il regista avrà ripetuti scontri sul set in merito alla gestione della luce. Il film esce il 17 aprile 1968 e riscuote un buon successo di pubblico. Lo scrittore morirà il 25 settembre dello stesso anno, due settimane dopo la presentazione del film a New York a cui non era riuscito a partecipare per problemi di salute.

L'adattamento di Truffaut - che sposta l'ambientazione dagli Stati Uniti alla Francia - depura il racconto dagli aspetti più propriamente polizieschi, eliminando il terzo capitolo delle cinque parti del romanzo, dedicato alla descrizione delle indagini sugli assassini. Questo intervento mostra come l'interesse del regista verso Woolrich non ruoti tanto attorno all'elemento del delitto e alle sue ramificazioni; ma sia legato

più alla dimensione ossessiva che, nelle trame dello scrittore americano, assume il tema erotico. «L'amore - scrive Truffaut - occupa un posto importante nelle storie di Irish, un amore totale ed esclusivo, insostituibile quando viene spezzato. Eroe o eroina, il protagonista dei romanzi di William Irish è quasi sempre un individuo testardo, idealista e animato da un'idea fissa».[90] Per questo nel suo adattamento il regista trasforma il thriller di Woolrich in un cupo, sanguinoso romanzo d'amore dove quello che conta è il connubio tra eros e morte.

La sposa in nero è stato interpretato dalla critica anche come conflitto di genere. Come scrive acutamente Antoine De Baecque: «Truffaut traccia una commedia umana dove, successivamente e insieme, Claude Rich, Michel Bouquet, Michael Lonsdale, Charles Denner, Daniel Boulanger et Jean-Claude Brialy [gli interpreti maschili del film] compongono un ritratto devastante della società maschile in Francia nel periodo pre-68».[91] Julie non uccide solo degli individui, bensì condanna il Maschio, giudicandolo colpevole della sua incapacità di amare. In ogni capitolo del film l'assassinio è preceduto da una rappresentazione della vita di questi uomini, colti nella loro incapacità di abbandonarsi a un ideale superiore di amore. Dilatando uno spunto che era già in

[90] F. Truffaut, *Le espadrillas di William Irish*, in *Il piacere degli occhi*, pp. 111-115.
[91] A. de Baecque, *La veuve tueuse*.

Woolrich, Truffaut mette quindi in scena una fenomenologia del maschile, in cui rientrano alcuni archetipi: il dongiovanni, l'impotente, il marito ipocrita. A questa interpretazione concorre anche il legame intertestuale che, per il tramite di Jeanne Moreau, unisce Julie alla protagonista di *Jules et Jim*, entrambe incarnazione di un ideale classico, atemporale, di donna. Per questo nel film viene eliminato il dettaglio della colpevolezza di Julie e dell'innocenza degli uomini: in Truffaut la donna è una Dike spietata ma giusta.

Dal punto di vista formale, il film si basa su una rigorosa scelta cromatica, che vede contrapposti gli abiti in bianco e nero di Jeanne Moreau (disegnati da Pierre Cardin) e il colore acceso dell'ambiente circostante. Secondo Graham Petrie, autore di una notevole analisi, si tratta del film più bello dal punto di vista visivo tra quelli di Truffaut, dotato di una grazia nei movimenti di macchina eguagliata solo da *Jules e Jim*: la messa in scena si fonda sul contrasto tra la fredda fissità del personaggio femminile - per il quale Truffaut chiede a Jeanne Moreau una recitazione algida, quasi priva di empatia - e il dinamismo della macchina da presa, reso attraverso carrellate e zoom. «L'effetto - scrive Petrie - è quasi quello, letteralmente, di una danza in cui la musica e la macchina da presa si uniscono». Il montaggio, dal canto suo, attraverso la fluidità della transizioni (si veda ad esempio il passaggio dallo scialle di Julie che volteggia nell'aria all'aeroplano su cui la donna fugge),

ammorbidisce la struttura episodica della vicenda, conferendole unità.[92]

Per *La sposa in nero* il riferimento più spesso tirato in causa è ovviamente quello al cinema di Hitchcock, che il regista tuttavia ha respinto, affermando di aver girato una storia "non hitchcockiana" in quanto incentrata su una colpevole, mentre il regista inglese sarebbe più attratto dalle vicende degli innocenti. E tuttavia il racconto in *flashback* della morte del marito di Julie, tutto condotto senza dialoghi, rappresenta un esempio di narrazione visiva pura come piaceva a Hitchcock. Ancora, come è stato notato, il prologo del film, in cui Julie - dopo aver tentato il suicidio - finge di salire su un treno e scende dalla parte opposta, è un omaggio a *Marnie*.

Nonostante questa ricchezza di aspetti formali e di riferimenti, Truffaut non rimase soddisfatto dell'esito del film. Il motivo principale risiede nella scelta di Jeanne Moreau che, come rileva lo stesso regista, «dà il meglio di sé quando parla, quando si muove, quando si anima, quando ride, quando vive. Il ruolo della donna in questo film era quello di una statua, più adatto forse a una Ursula Andress o a una donna alla Cocteau».[93]

---

[92] Petrie, *The cinema of François Truffaut*, pp. 88-97.

[93] *Tutte le interviste di F. Truffaut sul cinema*, p. 122.

La mia droga si chiama Julie

Il secondo romanzo di Woolrich adattato da Truffaut, *Vertigine senza fine* (titolo originale: *Waltz into darkness*), esce nel 1947 per Lippincott, firmato con lo pseudonimo di William Irish. In Italia è pubblicato nel 1958 da Mondadori. La vicenda non ha l'ambientazione contemporanea e metropolitana così caratteristica dello scrittore, ma si svolge insolitamente nel 1880 nel sud degli Stati Uniti: parte da New Orleans (Louisiana) e poi tocca, in successione, le località di Biloxi (Mississippi), Mobile (Alabama), Pensacola (Florida), una geografia che conferisce al racconto una solarità che contrasta con la materia nera che vi è narrata.

Se *La sposa in nero* si fondava sulla figura della ripetizione, *Vertigine senza fine* si basa sullo schema del *descensus ad inferos*, sul percorso di degradazione che può indurre in un uomo perbene l'esplosione di un'ossessione amorosa. Il protagonista, Louis Durand, ricco proprietario di una fabbrica di caffè, è ingannato ripetutamente da una donna (Bonny) e nonostante questo resta tenacemente legato a lei. Per effetto di questo *amour fou*, Louis scende i gradini di una scala che lo conduce al fondo della perdizione: sperpera ogni bene, macchia il proprio onore. L'angoscia che attraversa questo libro è quella della catastrofe, quel senso di precarietà molto vivo nel lettore americano, terrorizzato - specie dopo gli anni della Grande depressione - dall'incubo di perdere di colpo il proprio

status sociale.
Nel finale del romanzo si assiste a un ribaltamento dei rapporti di forza interni alla coppia. Fino a quel punto, infatti, è sempre Bonny a dominare e a condurre la traiettoria delle loro vite: dispone di Louis come vuole, è il motore trainante della narrazione. Ma di fronte all'ennesima, folle prova d'amore da parte dell'uomo - che le perdona, in punto di morte, il tentativo di avvelenarlo per riscattare la polizza di un'assicurazione sulla vita - Bonny capitola e capisce di colpo, quasi come una rivelazione, di amarlo a sua volta. Quando la polizia bussa alla sua porta per arrestarla, è «ormai prigioniera di un altro», incatenata a sua volta a quella ossessione amorosa da cui credeva di essere immune. Si consuma così una sottile vendetta: «E questo è il mio castigo» dice lei, e su questa battuta si chiude il romanzo.
Vertigine senza fine è pubblicato in Francia da Gallimard (collana *Série blême*) nel 1950, nella traduzione di Georges Belmont. Pare che Truffaut lo abbia letto per la prima volta nel 1957; e poi di nuovo nel periodo in cui lavora all'adattamento della *Sposa in nero*. Ciò che lo colpisce in questo romanzo, per sua stessa ammissione, è il suo ricollegarsi idealmente a film come *L'angelo azzurro* di Josef von Sternberg o *La cagna* di Jean Renoir, incentrati sul degrado di un uomo onesto preso nella rete di una *femme fatale*. L'idea dell'adattamento ha lasciato una traccia in *Baci rubati* (1969), nella scena in cui il

libro compare in mano al protagonista. Le riprese iniziano nel dicembre del 1968 seguendo un piano inusuale: Truffaut filma le scene nell'ordine previsto dalla sceneggiatura. La pellicola esce in sala il 18 giugno 1969 ed è un insuccesso clamoroso, dovuto soprattutto alla scelta degli attori principali: il pubblico e la critica mal digeriscono Belmondo, conosciuto per i suoi ruoli da "duro", nei panni di uomo sottomesso, e la Deneuve in quelli della *dark lady*.

Nel suo lavoro di adattamento, Truffaut mantiene l'architettura narrativa del libro, ma decide spostare il tempo e il luogo della vicenda, che nel film si svolge ai giorni nostri partendo dall'isola de La Réunion (una colonia francese nell'Oceano Indiano) per poi proseguire nel sud della Francia (a Nizza, Antibes, Aix-en-Provence, Lione, Grenoble). I nomi dei protagonisti diventano Louis Mahé e Marion Vergara. I dialoghi sono completamente riscritti. Anche il finale cambia: sullo schermo i due protagonisti, inseguiti dalla polizia, trovano rifugio in una baita di montagna (la stessa utilizzata dal regista nella sequenza conclusiva di *Tirate sul pianista*), circondati da un paesaggio innevato che fa da contrasto con la solarità dell'inizio. Contrariamente al libro, Louis non muore e il racconto si chiude con la coppia che si allontana, tenendosi l'uno abbracciato all'altra, nella neve, verso un futuro incerto il cui enigma non viene sciolto. Non ci viene svelato se Louis sopravviverà al veleno di Marion, se i due passeranno la

frontiera sfuggendo alla polizia: sappiamo però che alla fine, dopo mille peripezie, sono arrivati, insieme, a una medesima coscienza di cosa sia l'amore, «una gioia e una sofferenza» per usare le parole di Belmondo. Truffaut sospende ogni categoria morale, ogni giudizio sui personaggi: non c'è colpa, né punizione; e lascia i due innamorati come sospesi, liberi di andare incontro al loro destino.

Più in generale, rispetto a Woolrich c'è uno spostamento di attenzione, una precisazione del *focus* del racconto: quello che interessa a Truffaut è soprattutto l'evoluzione della storia d'amore, la riconciliazione della coppia. Come nella *Sposa in nero* l'elemento poliziesco veniva eliminato per far emergere il melodramma, così qui la vicenda viene sfrondata per far risaltare con maggior evidenza il tema romantico. Questa volontà viene dichiarata esplicitamente dal regista in una sequenza del film, quella in cui i due protagonisti vanno al cinema a vedere *Johnny Guitar* di Nicholas Ray e all'uscita dalla sala, commentando la visione, osservano come non si tratti del solito film di genere, ma essenzialmente di una storia d'amore.

Per rendere plausibile questa reinterpretazione, Truffaut deve però operare una trasformazione del personaggio di Bonny/Marion, conferendole una cifra umana che mancava totalmente nel libro di Woolrich. Lo si desume, ad esempio, da come viene modificata una battuta chiave del film, quella in

cui Louis - verso il finale - dice a Marion: «È te che voglio, soltanto te. Così come sei, assolutamente», che è senz'altro una variazione di un brano del romanzo, in cui però si metteva più nettamente in rilievo l'oscura ambiguità della donna: «Voglio solo te: perfida come sei, senza cuore come sei, esattamente come sei, non voglio che te». Truffaut ha eliminato la perfidia, l'assenza di cuore; ha addolcito Marion per favorire l'identificazione da parte del pubblico.

Dal punto di vista formale, *La mia droga si chiama Julie* è caratterizzato, come sempre in Truffaut, da una grande armonia dei movimenti della macchina da presa, che allentano la tensione che lo spettatore si aspetterebbe da una *crime story*, e da una fitta rete di richiami intertestuali. A Renoir (a cui il film è dedicato) rimandano l'inserto, in apertura, di una sequenza estratta dalla *Marsigliese* (si tratta dell'episodio della "riunione" nel 1792 tra marsigliesi e Guarda Nazionale, da cui deriva il nome dell'isola de La Réunion); nonché il finale, che ricorda quello della *Grande illusione*. Richiami a Hitchcock sono invece stati individuati da Mosca e Barbera: in particolare per l'affinità di Marion con *Marnie*, entrambe *dark lady* salvate dall'amore di un uomo, e per la dinamica dell'uccisione dell'ispettore Comolli, simile a quella dell'investigatore Arbogast in *Psyco*.[94]

[94] Barbera, Mosca, *François Truffaut*.

Da Woolrich a Truffaut

Truffaut si rivolge a Woolrich con il desiderio di abbracciare la narrativa popolare e di creare una forma di cinema equivalente. Ma, a differenza dei cineasti americani, ciò che sembra averlo attirato verso lo scrittore newyorkese non è tanto l'elemento criminale, e nemmeno il mistero, la *suspense*, bensì il tema del desiderio (uno dei motivi ricorrenti del suo cinema). I personaggi di Woolrich, sia Julie nella *Sposa in nero* che Louis nella *Mia droga si chiama Julie*, sono preda di un'ossessione amorosa abbracciata quasi come una fede, in modo assoluto, che li conduce in fondo a un baratro. Non sono distanti, in un certo senso, dai protagonisti di altri film di Truffaut che sono a loro modo "woolrichiani": Adele H., i protagonisti de *La signora della porta accanto*, quello de *L'uomo che amava le donne*.

Nei due film tratti dal romanziere americano Truffaut manifesta una volontà di svuotare di senso le regole della narrativa criminale, disattendendo le aspettative dello spettatore e spostando il baricentro dagli aspetti delittuosi e polizieschi, tipici del genere, a quelli romantici, caratteristici del melodramma. Il crimine, la morta violenta, per Truffaut rappresentano solo la deriva inevitabile dell'*amour fou*. Per questo nel suo lavoro di adattamento leviga alcuni aspetti di Woolrich, ad esempio togliendo dalla *Sposa* il tema della

colpevolezza di Julie, e dalla *Mia droga* l'assoluta malvagità di Marion. In altre parole: toglie il nero che c'è in Woolrich, dando al genere una nuova sfumatura, un tocco inconfondibile dove la materia narrativa è per così dire levigata e armonizzata da una messa in scena caratterizzata da una tranquilla serenità che sembra contraddire l'oggetto del racconto. Qualunque sia il contenuto, la forma di questi film ci parla sempre di grazia, di armonia. Così il canto angoscioso e disperato di Woolrich diventa, in Truffaut, un'elegia d'amore.

2.2 *Martha* di Rainer W. Fassbinder

Il racconto

For the rest of her life (conosciuto anche con il titolo di *Now I've got you*), uscito nel maggio del 1968 sulla rivista *Ellery Queen's Mystery Magazine*, è l'ultimo dei racconti di Woolrich che è stato pubblicato prima della sua morte.[95] Non è riconducibile a nessuno degli schemi narrativi che avevano caratterizzato gli adattamenti dai suoi testi da parte del cinema hollywoodiano degli anni Quaranta, e che abbiamo analizzato nel capitolo 1.5. Si tratta al contrario di un racconto psicologico, incentrato su una relazione sadica che lega morbosamente una donna a suo marito. I due si incontrano per caso a Roma: anzi, non sono "loro" a incrociarsi, ma il loro "sguardo" («I loro sguardi si incrociarono a Roma» è l'incipit fulminante della novella); e questo gioco d'occhi attiva la dinamica relazionale tossica. Si rivedono, si sposano; vanno in viaggio di nozze nel New Hampshire, poi prendono residenza nel Massachussets. Lei conosce un altro uomo e questi, per aprirle gli occhi, le regala una raccolta delle opere del marchese De Sade. Insieme fuggono in auto, inseguiti dal

[95] In Italiano si può leggere, con il titolo di *Per il resto della vita*, nella raccolta C. Woolrich, *Questa notte, da qualche parte a New York*, pp. 241-268.

marito, ma finiscono per schiantarsi. La donna resta così paralizzata, costretta su una sedia a rotelle, definitivamente in balia del coniuge («Adesso era in mano sua. Per il resto della vita» è la chiusa del racconto).
For the rest of her life non appartiene al periodo più felice della produzione di Woolrich; vede la luce in una fase critica della sua vita e della sua carriera, quando - dopo la morte della madre - la vena creativa si è prosciugata e le condizioni di salute vanno precipitando. La scrittura appare franta e sincopata, a tratti incerta, caratterizzata da un insolito tono sentenzioso (come nelle pagine in cui l'autore cerca di descrivere cosa sia il meccanismo dell'attaccamento, come se si trattasse di un saggio sull'amore). Manca la febbre, l'elettricità che caratterizza l'opera di Woolrich degli anni d'oro, e tuttavia l'idea narrativa è interessante, la lettura coinvolgente. Non uno dei brani migliori, insomma, ma in grado comunque di restituire a sprazzi il talento artigianale di Woolrich e soprattutto quella sua capacità unica di escogitare situazioni narrative bizzarre e originali.

Il film

Girato in soli 26 giorni nell'estate del 1973 dal regista tedesco Rainer Werner Fassbinder, *Martha* va in onda il 28 maggio del 1974 sul primo canale della televisione tedesca. Benché sia

prodotto per la tv, il regista lo concepisce, per sua stessa ammissione, come un film per il cinema; avrebbe infatti conosciuto anche una distribuzione in sala. Gli interpreti principali sono, nel ruolo di Martha, Margit Carstensen, che aveva già lavorato più volte con Fassbinder; e, nel ruolo del marito Helmut, Karlheinz Böhm, un attore noto per avere preso parte, negli anni Cinquanta, al filone dei film storici sui regnanti d'Austria (è Francesco Giuseppe I nella saga di *Sissi*).
Benché il nome di Woolrich non figuri nei *credits*, gli editori dello scrittore sostengono che il film sia tratto da *For the rest of her life* e per questo citano in giudizio il regista. Il tribunale impone ai produttori del film di acquistare i diritti del racconto e di inserire il riferimento a Woolrich nei titoli di coda: «Nach motiven einer Erzählung von Cornell Woolrich», "ispirato a un racconto di...". Messo di fronte alle somiglianze con il testo, Fassbinder esprime il proprio stupore ma continua a dichiararsi autore unico del soggetto. Questa vicenda giudiziaria ha fatto sì che il film non fosse distribuito per circa 20 anni: sarebbe uscito in sala solo nel 1994, dopo il restauro della pellicola, avvenuto l'anno precedente.[96]
Jürgen Trimborn, nella sua biografia del regista tedesco, ritiene

[96] Secondo Braad Thomsen la questione del plagio da Woolrich sarebbe adombrata in un episodio di *Nessuna festa per la morte del cane di Satana* (1976), dove il protagonista scrive una poesia per poi scoprire che coincide, parola per parola, con un'opera di Stefan George (*Fassbinder. The life and work of a provocative genius*, p. 164).

al contrario del tutto casuale il legame con il testo; e a dimostrazione della sua tesi riporta una testimonianza di Karlheinz Böhm, in cui l'attore rivela come il regista gli avesse confidato di avere modellato i due personaggi del film sulle figure dei propri genitori.[97] Una prova che tuttavia non sembra sufficiente a dirimere la questione: il fatto che Fassbinder si sia ispirato alla storia personale della propria famiglia, infatti, non esclude che il punto di partenza della sceneggiatura sia il racconto di Woolrich, essendo proprio della pratica adattativa la possibilità di arricchire il testo letterario di altre implicazioni. In realtà basta leggere il racconto e confrontarlo con il film per notare come i punti di contatto tra le due opere appaiano innegabili. Alcuni studiosi ipotizzano che Fassbinder avesse letto la novella e successivamente, travolto dal sovraccarico mentale che caratterizzava la sua febbrile attività, se ne fosse effettivamente dimenticato.

Detto questo, occorre però riconoscere che Fassbinder non si limita al dettato del racconto, a cui aggiunge molto di suo. Tutta l'analisi del narcisismo patologico di Helmut, dei meccanismi di manipolazione attraverso cui l'uomo riesce ad annullare la volontà di Martha, è senz'altro frutto della sua fantasia creatrice; laddove Woolrich si limita a inserire il riferimento a De Sade, senza condurre un'indagine approfondita delle dinamiche relazionali. Da questo punto di

[97] Trimborn, *Un giorno è un anno è una vita*, pp. 174-175.

vista le invenzioni di Fassbinder sono davvero straordinarie, memorabili: si pensi alla scena in cui Helmut spinge Martha a ustionarsi al sole, per farla poi soffrire nel corso di un amplesso; oppure la sequenza in cui le infligge i suoi gusti musicali (proibendole di ascoltare la *Lucia di Lammermoor* di Donizetti, e imponendole un disco di Orlando di Lasso); oppure ancora il capitolo in cui le fa trovare morto il gatto nero. Molto più di quanto non faccia Woolrich nel suo esile racconto, Fassbinder apre lo sguardo dello spettatore su un mondo di sofisticate perversioni.

Da Woolrich derivano le tappe principali del racconto (l'inizio a Roma e la fine, dalla fuga in auto fino alla carrozzella); l'idea della centralità dello sguardo nell'incontro della coppia, che Fassbinder rende con una delle sue celebri carrellare circolari; la chiave del sadismo applicata al matrimonio. Detto questo, occorre però riconoscere che si tratta dell'adattamento cinematografico in cui si sente meno l'influenza della sua scrittura, delle due descrizioni, della sua personalità narrativa. In altre parole il film ci sembra totalmente, incondizionatamente fassbinderiano e forse in questo senso il regista aveva ragione nel difendersi dall'accusa di plagio: il suo marchio, la sua firma, è così forte che finisce per offuscare la fonte letteraria. A cui il regista tedesco aggiunge nuovi sottotesti, come il tema del rapporto di Martha con il padre (che muore a Roma all'inizio del film), improntato a un

autoritarismo e a una sottomissione filiale che preparano la donna al dominio di Helmut, facendo di lei una creatura pronta a entrare in una relazione sadomaso. A Fassbinder si deve anche l'ambiguità del personaggio di Martha, per cui - come afferma acutamente Thomas Elsaesser - «lo spettatore non sa mai quanto della sofferenza di Martha sia dovuto a una mania di persecuzione e quanto sia effettivamente inflitto alla donna da suo marito; non si capisce se la dipendenza totale di Martha alla fine sia tragica o non sia piuttosto una fantasia che soddisfa i suoi desideri».[98]

Il tracciato narrativo schizzato da Woolrich nel suo racconto è incrociato da Fassbinder con altri modelli culturali, che fanno del film un'opera ricchissima dal punto di vista intertestuale. È stata rilevata ad esempio la vicinanza con la critica al matrimonio contenuta in *Effi Briest* di Theodor Fontane, il romanzo al cui adattamento Fassbinder avrebbe portato sul grande schermo di lì a poco, nel 1974. Com'è noto, la realizzazione di *Martha* si inserisce in una pausa della lavorazione di *Effi Briest* e il legame tra le due opere è stato esplicitato dal regista stesso, secondo cui *Martha* sarebbe la sua personale rivisitazione e ricreazione del romanzo di Fontane.

La sequenza del banchetto di nozze in cui Martha e Helmut si incontrano per la seconda volta sembra invece ricordare, per la composizione frontale degli invitati, la parodia dell'*Ultima*

[98] Elsaesser, *Fassbinder's Germany*, pp. 279-280.

cena leonardesca in *Viridiana* di Luis Buñuel; e sempre al regista spagnolo, e in particolare a *Tristana*, parrebbe rimandare il finale (in entrambi i film la protagonista femminile resta paralizzata, in balia del suo uomo). Secondo Brad Prager, Fassbinder guarderebbe inoltre ad alcuni film di Claude Chabrol, in particolare *Stéphane, una moglie infedele* (1969) e *Il tagliagole* (1970), che affrontano il tema della violenza che scorre sotto la superficie del matrimonio.[99]

Ma è Fassbinder stesso a dichiarare, attraverso alcune spie disseminate nel film, che il suo punto di riferimento principale è il cinema americano classico. Infatti attribuisce alla protagonista il nome di "Martha Hyer", che coincide con quello di un'attrice molto attiva a Hollywood tra gli anni Quaranta e Sessanta e che figura, tra l'altro, nel cast di *Inno di battaglia* di Douglas Sirk (1957). E colloca la sua abitazione a Costanza, in un'immaginaria "via Douglas Sirk 21". E proprio all'autore di *Secondo amore* si ispira senz'altro, nella messa in scena di *Martha*, l'insistenza sulla presenza degli specchi, delle cornici e delle barriere che ingabbiano i personaggi; nonché l'intensa simbolizzazione a cui sono sottoposti gli oggetti che

[99] B. Prager, *"A challenge, maybe the greatest for a filmmaker": Televisual perspectives on Rainer Werner Fassbinder's Martha (1974)*, in *German Television*, p. 92. Al cinema di Chabrol Fassbinder dedica uno scritto, non esente da osservazioni critiche, intitolato *Molte ombre ma nessuna pietà. Un paio di riflessioni improvvisate sui film di Claude Chabrol*, che si può leggere in Fassbinder, *I film liberano la testa*, pp. 24-30.

soffocano la protagonista. L'intenzione di tutto il cinema di Fassbinder è quella di reinterpretare il melodramma sirkiano, rendendo esplicita quell'analisi degli aspetti distruttivi del matrimonio borghese che in Sirk era celata sotto le convenzioni del genere. Contrariamente a quest'ultimo, il regista tedesco può concludere il suo racconto senza preoccuparsi del "lieto fine", e nell'ultima sequenza di *Martha* la protagonista, ridotta alla carrozzella, entra con il marito nell'ascensore dell'ospedale: il chiudersi automatico delle porte rappresenta, nella fredda simbologia dell'opera, il sigillarsi definitivo, inesorabile, angosciante, della sua gabbia esistenziale.

Più in generale, la critica ha ravvisato una grande vicinanza del film di Fassbinder a moduli narrativi e *cliché* diffusi nel cinema hollywoodiano degli anni Quaranta. Mary Hennessy, ad esempio, ravvisa elementi di contatto con alcuni film incentrati sul tema della paranoia femminile, quali *Angoscia* di George Cukor (1944), *Rebecca* (1940) e *Notorious* (1946) di Alfred Hitchcock.[100] Mentre Joe McElhaney chiama in causa *Il sospetto* (1941) di Hitchcock, *Tragico segreto* (1946) di Minnelli, *Donne e veleni* (1948) di Sirk, *Dietro la porta chiusa* (1948) di Fritz Lang e ancora *Angoscia* di Cukor: tutti «melodrammi gotici in cui una giovane donna, spesso eccessivamente attaccata al padre o alla propria situazione

[100] Hennessy, *Fassbinder's Female Complaint*.

familiare, si sposa impulsivamente con un uomo attraente ma sinistro, che sembrerebbe avere intenzioni criminali su di lei».[101]

Alcuni studiosi hanno letto *Martha* come una rappresentazione della Germania post-bellica e della sua incapacità di rielaborare il proprio oscuro passato nazista, che riaffiora nel sadismo delle relazioni intepersonali. Al di là di questa interpretazione in chiave storico-politica, Fassbinder sottopone a una critica spietata, impietosa, l'istituzione matrimoniale come fulcro di una società borghese in cui le relazioni sono basate su logiche di dominio. L'istinto sessuale della donna è represso, irrimediabilmente compromesso dalle convenzioni sociali, come indica la presenza dell'uomo libico che, nella prima sequenza, entra nella stanza d'albergo di Martha a Roma, e che segue la protagonista fino alla scena dell'incontro con Helmut. «L'uomo arabo dalla pelle scura - scrive McElhaney - rappresenta il desiderio sessuale mediterraneo, non imbrigliato dalle convenzioni matrimoniali», laddove il biondo Ariano Helmut «rappresenta il ritorno simbolico del padre di Martha, che permette allo scenario edipico femminile di perpetuarsi in una nuova forma».[102]

Quello che conta, ai fini del nostro discorso, è che il film si

[101] J. McElhaney, *A Nagging Physical Discomfort*, p. 217.
[102] J. McElhaney, *A Nagging Physical Discomfort*, p. 208.

colloca in modo del tutto atipico all'interno della tradizione degli adattamenti da Woolrich. Se nel caso delle opere di registi quali Hitchcock, Siodmak e Tourneur occorreva rendere giustizia allo scrittore e rivalutare il suo contributo alla resa finale di quei film, nel caso di *Martha* il suo ruolo va forse ridimensionato. Fassbinder parte sì dal racconto, ma per farlo sparire in un gioco caleidoscopico di ibridazioni culturali e incroci letterari e filmici. Più che un film "alla Woolrich", *Martha* ci sembra una raffinata rilettura, in chiave moderna (o forse post-moderna), di moduli narrativi e miti del cinema americano classico: un melodramma tramutato, per usare ancora le parole di Thomas Elsaesser, in un «film horror girato in pieno giorno e su terrazze inondate dalla luce del sole».

2.3 Woolrich e il giallo all'italiana

In un suo recente saggio, Roberto Curti mette in rilievo l'influenza avuta da Woolrich sulla genesi del giallo all'italiana, individuando diversi casi di prestiti dalla sua opera in registi come Dario Argento, Lucio Fulci, Umberto Lenzi.[103] In realtà non siamo di fronte a adattamenti veri e propri: talvolta a essere ripreso è lo schema narrativo generale, l'idea di fondo di un romanzo; altre volte un singolo episodio, un particolare, un'invenzione. Gli autori del nuovo filone cinematografico sembrano essere interessati in particolare allo "Woolrich seriale", alle storie basate sull'iterazione, sulle catene dei delitti. E ad alcuni aspetti surreali, legati al tema del sogno.

Lo scrittore di New York serve come esempio di meccanica di racconto per registi che hanno bisogno di innestare il proprio talento visivo su solide costruzioni. Il thriller alla Woolrich e il giallo all'italiana condividono la predilezione per storie incentrate su investigatori non professionali, personaggi comuni che indagano esponendosi a un rischio personale; racconti che sfidano la plausibilità, dando vita ad atmosfere surreali, quasi oniriche, in cui è centrale il tema del vedere, dell'occhio che scruta. Quello che colpisce in questo caso è come un universo narrativo nato in America negli anni

[103] Curti, *Italian giallo in film and television*.

Quaranta, e che - secondo gli studiosi - avrebbe le sue radici profonde nella Grande depressione, funzioni ancora perfettamente in Italia al termine del *boom* economico, in tutt'altro contesto sociale e culturale. Segno che Woolrich ha captato nelle sue storie alcune componenti durature dell'angoscia dell'uomo contemporaneo, incentrata sulla paranoia e la claustrofobia, sul panico della vittima minacciata. Appare chiaro però che l'innesto di questo materiale dentro un'estetica che è sostanzialmente differente da quella del noir classico, dà vita a modalità espressive completamente nuove. Dall'arte dell'ellissi del cinema anni Quaranta, a cui Woolrich presta la propria scrittura indiretta, si passa all'eccesso della visione tipica del racconto cinematografico anni Settanta, che dallo scrittore prende soprattutto la frenesia emotiva.

Un'esplorazione completa del giallo all'italiana eccede gli obiettivi del presente volume. È possibile tuttavia stabilire alcuni punti di contatto tra questo filone e l'opera dello scrittore. L'importanza di Woolrich è ammessa esplicitamente da Dario Argento che, in una sua bella introduzione a un'edizione della *Donna fantasma*, confessa di rileggere l'opera dello scrittore ogni volta che inizia a scrivere un nuovo film: «Come se fosse un mio vecchio maestro che ho necessità di rivedere, del quale ho assoluta urgenza di ottenere buoni consigli [...]. Così per giorni e forse per settimane riprendo la lettura dei suoi romanzi e racconti, cerco nuove biografie e mi

faccio spedire dagli Stati Uniti e dalla Francia (specie da quest'ultima) saggi e studi sulla sua opera e sulla sua vita. Per certi versi è come se avessi necessità di appropriarmi della sua esistenza, delle sue tematiche, delle sue intuizioni e anche delle sue atmosfere».[104] La lettura dei libri di Woolrich è quindi, per Argento, propedeutica alla fase di scrittura cinematografica: come un repertorio di invenzioni, di stilemi, di moduli narrativi, a cui attingere nel processo creativo. D'altronde, pure con le dovute differenze, scrittore e regista sembrano condividere uno spazio narrativo comune: nei primi gialli di Argento, come nei romanzi di Woolrich, la scena è dominata da cittadini comuni che, indagando su una catena di delitti, si espongono al rischio di essere uccisi.

L'autore di *Profondo rosso* non ha mai realmente adattato una storia di Woolrich, e tuttavia lo scrittore è presente in molti suoi film come elargitore di prestiti. Non mi sembra che sia mai stato evidenziato come, nel *Gatto a nove code*, l'espediente del fotografo che ha catturato l'istante in cui Calabresi (Carlo Alighiero) è spinto sotto il treno, e che per questo viene ucciso (mentre la fotografia è trafugata), sia molto simile a un episodio analogo di *Incubo nero*, a cui abbiamo fatto cenno nel capitolo 1.5. Non è da escludere che, nello stesso film, il personaggio del cieco interpretato da Karl Malden sia ispirato a quello di Martine, anch'essa non vedente, dal penultimo

[104] D. Argento, introduzione a *La donna fantasma*, pp. 5-6.

capitolo di *Appuntamenti in nero*. È stato invece osservato da più parti la vicinanza dell'assassinio di Marisa Fabbri, in *Quattro mosche di velluto grigio* (1971), alla morte di Conchita Contreras in *Alibi nero*: la prima è uccisa in un parco, la seconda in un cimitero, luoghi in cui entrambe restano chiuse per errore, non essendosi accorte che il guardiano ha chiuso il cancello. In comune questi due episodi anche il fatto che entrambe le donne arrivano al muro di cinta e chiedono aiuto, e qualcuno dall'altra parte le sente ma non fa in tempo a salvarle. Torna sia nel film di Argento che nel romanzo di Woolrich l'insistenza sul vento che muove le fronde degli alberi, aumentando la tensione della scena. Sembra un omaggio a Woolrich, alla sua arte dell'ellissi, il fatto che in questa scena Dario Argento, contrariamente a quanto è solito fare, non mostra direttamente l'assassinio della donna, ma vi alluda mostrando soltanto la sua mano che scivola lungo il muro. Questa sequenza è stata messa in relazione anche con quella dell'assassinio, all'interno di un parco, del personaggio interpretato da Conchita Airoldi nello *Strano vizio della signora Wardh* di Sergio Martino, uscito sempre nel 1971, ma prima del film di Argento.

Continuando questa carrellata, in *Profondo rosso* il personaggio della *medium* che percepisce l'assassinio è probabilmente ricalcato su quello del veggente di *Night has a thousand eyes*, forse anche attraverso la mediazione del film

che ne ha ricavato John Farrow (in cui è presente una sequenza in cui il veggente si esibisce in pubblico, assente nel libro di Woolrich). Può darsi che l'elenco dei debiti non si esaurisca qui, e che altre tracce ci siano sfuggite. Quello che conta è il discorso critico generale: quello che pare attrarre il regista italiano è la maestria di Woolrich nel raccontare l'angoscia della vittima in gabbia, il suo senso spasmodico di claustrofobia.

Anche nel cinema di Lucio Fulci sono disseminate diverse tracce che rimandano certamente allo scrittore americano. Il protagonista di *Una sull'altra* è ingiustamente accusato di avere ucciso la moglie; affinché si salvi dalla camera a gas, deve essere ritrovata una donna di cui si sono perse le tracce. Si tratta con tutta evidenza di un modulo tipicamente "alla Woolrich", che prevede che la salvezza arrivi pochi istanti prima dell'esecuzione, e che rimanda ad esempio alla *Donna fantasma*: una reminiscenza che si incrocia nel film di Fulci - come è già stato osservato da altri - con una variazione sul tema della *Donna che visse due volte* (un personaggio femminile mostra un'incredibile somiglianza con la moglie defunta), e non a caso l'azione si svolge, come nel film di Hitchcock, a San Francisco.

L'idea che sta alla base di *Una lucertola con la pelle di donna* (1971) sarebbe invece riconducibile a *Nightmare*, il racconto di cui abbiamo parlato nel capitolo 1.5 e da cui sono tratti i due

film di Maxwell Shane. Come nel testo di Woolrich, nel film di Fulci il personaggio interpretato da Florinda Bolkan sogna di uccidere una persona e nei giorni successivi viene a sapere che, in un appartamento vicino al suo, è stato commesso un delitto che contiene tutti i particolari del suo sogno. A differenza che in *Nightmare* però, dove il protagonista è innocente e scopre di essere stato ipnotizzato affinché commettesse il delitto, in Fulci la Bolkan si rivela essere davvero colpevole, dopo che lo spettatore ha sospettato, in ordine, di tutti gli altri personaggi. Evidente è anche il legame tra *Sette note in nero* del 1977 (che denuncia già nel titolo la sua matrice "woolrichiana") e ancora *Night has a thousand eyes*: la protagonista del film, infatti, come il veggente del romanzo di Woolrich, ha doti extrasensoriali che le permettono di prevedere un assassinio. *Non si sevizia un paperino* (1972) è invece costruito in modo da seguire, nella prima parte, un modello narrativo caratteristico di Woolrich, quello della vendetta legato all'iterazione del delitto (come è formulato nella *Sposa in nero*), per poi abbandonare questa pista - dopo l'uscita di scena del personaggio di Florinda Bolkan - e seguirne un'altra.
Umberto Lenzi ha ammesso esplicitamente di essersi ispirato a *Appuntamenti in nero* per *Sette orchidee macchiate di rosso* (1972).[105] Come nel libro di Woolrich, anche nel film di Lenzi un uomo si vendica delle persone che hanno provocato la

[105] Curti, *Italian giallo in film and television*, p. 230.

morte della donna che deve sposare. In entrambi i casi, alla base della catena dei delitti c'è una lista: nel romanzo, si tratta dell'elenco dei passeggeri di un aereo che ha provocato l'incidente in cui ha perso la vita la moglie dell'assassino; nel romanzo, quello delle donne che si trovavano ospiti di un albergo in un determinato giorno. A cambiare, dal romanzo al film, è il modo in cui è presentato l'antefatto: in Woolrich subito all'inizio, è il punto di partenza del racconto che si struttura in modo lineare; in Lenzi alla fine, è il punto di arrivo della narrazione.

Secondo Curti, sarebbe debitore di Woolrich anche lo sconclusionato *Patrick vive ancora* di Mario Landi (1980, da *Appuntamenti in nero*): ma in questo caso è più probabile che si tratti di un'influenza indiretta, tramite la mediazione di *Sette orchidee macchiate di sangue* di Lenzi, da cui viene ripresa l'idea della vittima di un incidente stradale che si vendica di tutti i possibili sospetti. Più plausibile il legame tra *L'uomo senza memoria* (1974) di Duccio Tessari (1974) e *Sipario nero*: entrambi sono incentrati sulla vicenda di un uomo che ha perso la memoria e scopre che in passato ha commesso un crimine di cui non serba ricordo (un furto nel film, un omicidio nel libro)

Più in generale, quello che è emerge da questi rilievi è l'importanza strutturale dei racconti di Woolrich, a cui i registi del giallo all'italiana si rivolgono nel loro lavoro di costruzione

narrativa. Lo scrittore di New York fornisce loro idee-base e modelli architetturali: l'innocente condannato che deve salvarsi; il tema del sogno che preannuncia la realtà; la vendetta, l'iterazione del delitto. Le sue pagine rappresentano inoltre un ricco repertorio di episodi e personaggi da saccheggiare singolarmente. Si ruba creativamente, inserendo gli ingredienti presi a prestito in un nuovo mosaico in cui confluiscono elementi eterogenei.

Appendici

Antologia critica

«Quando sto per iniziare a scrivere un nuovo film, eseguo sempre una serie di riti segreti che stanno a metà strada tra la scaramanzia e la necessità. Uno di questi è la rivisitazione di Cornell Woolrich. Come fosse un mio vecchio maestro che ho la necessità di rivedere, del quale ho assoluta urgenza di ottenere i buoni consigli (anche se di "buoni consigli", trattandosi di Cornell Woolrich, è un po' azzardato parlare, in quanto egli è semmai dispensatore di "cattivi consigli", o di "pericolosi consigli"). Così per giorni e forse per settimane riprendo la lettura dei suoi romanzi e racconti, cerco nuove biografie e mi faccio spedire dagli Stati Uniti e dalla Francia (specie da quest'ultima) saggi e studi sulla sua opera e sulla sua vita. Per certi versi è come se io avessi necessità di riappropriarmi della sua esistenza, delle sue tematiche, delle sue intuizioni e anche delle sue atmosfere. Questo accadeva anni fa a livello inconscio. Oggi mi è più palese, diciamo che ne ho più coscienza. E questo non per copiare la sua opera, che peraltro è stata ben copiata, saccheggiata da letteratura e cinema, ma per riallacciare con lui una sorta di fratellanza che mi porti ad arricchire la mia conoscenza e a trovare nuove fonti di ispirazione. Così ritorno con il ricordo a quando per la prima volta incontrai Cornell Woolrich. I primi racconti che

lessi furono la serie "...in nero". Poi i racconti brevi. E infine l'insieme della sua opera. Per una sorta di romanticismo, penso poi che Cornell Woolrich ha molto sofferto: è stato malato per molti anni, aveva un'anima travagliata da desideri che lo facevano soffrire, ha penzolato a lungo sulla linea di confine tra alcolismo e droga. Una vita molto disperata, diremmo oggi, simile a quella di un altro grande maestro americano, anche lui uno dei miei guru, e cioè Edgar Allan Poe, anche lui disperato, con una vita travagliata e senza gioie» (D. Argento, introduzione a *La donna fantasma*, pp. 5-6)

«Relegato nei confini della letteratura di genere, dalla narrativa sentimentale degli esordi ai capidopera che ancora fanno scervellare i burocrati delle definizioni (si tratta di noir, oppure di suspense?), Woolrich metteva sulla carta sogni di sangue, di orrore e persecuzione: incubi come quando ci si sveglia nel cuore della notte con la bocca impastata, e un sapore di ruggine che corrompe tutti gli altri. La sua vita non era lieta. Omosessuale, tiranneggiato da una madre ossessivamente egoista, con la quale - se si esclude una breve e rovinosa esperienza matrimoniale - sempre abitò, Woolrich è egli stesso una leggenda "nera", che ha a lungo alimentato la mitologia e l'aneddotica. In effetti, forte è la tentazione di considerarlo alla stregua di uno dei suoi personaggi: un autore, cioè, letteralmente scritto dalla propria opera. È un po' il caso di

David Goodis, un altro "maledetto" del filone nero (ma più sanguigno, salutarmente rozzo quanto Woolrich aspira invece all'eleganza letteraria): per entrambi viene da chiedersi se siano veri scrittori.
In realtà sono allo stesso tempo qualcosa di meno, e qualcosa di più: dotati di una "criminosa" immaginazione di taglio cinematografico. Sia Woolrich che Goodis (1917-1968) lavorarono - non casualmente - come sceneggiatori. E il più bel film di Alfred Hitchcock, *La finestra sul cortile*, è debitore dell'immaginazione letteraria woolrichiana» (R. Barbolini, *Woolrich e il bosco della notte*, in C. Woolrich, *Vertigine*, p. V)

«Con Woolrich non c'è mai da stare troppo sicuri, ed è proprio questa continua oscillazione a conferire un fascino tutto speciale alle sue storie. Persino la città, quasi sempre New York, acquista una dimensione allucinatoria nelle opere dell'autore americano. I vicoli urbani più malfamati, i bassifondi in cui si trascina un'umanità squallida e derelitta, le strade buie e sinistre, coperte d'immondizia come la divisa di un generale è coperta di decorazioni, sono al tempo stesso un'immagine di compiuto realismo e una farneticazione psicotica, dove ciascuno proietta le proprie paure e i propri incubi. Non diversamente dagli scenari urbani di Goodis, anche quelli di Woolrich assomigliano a paesaggi lunari, e in questo senso la copertina americana di una sua celebre raccolta di racconti,

Dead man blues, ne esprime perfettamente l'essenza: un vicolo tenuamente illuminato da un lampione dove, circondato da rigagnoli e scale antincendio, un ubriaco procede a passo malfermo avendo come unica compagna la luna. E su tutto - ma questo la copertina può unicamente suggerircelo, non mostrarcelo - si leva la triste melodia di un blues, quella più consona all'atmosfera dei racconti di Woolrich. Non per caso, l'esergo che precede la parte prima de *La sposa in nero* riprende alcune parole di *Blue moon*; e non per caso, ancora, molte delle opere dell'autore americano fanno esplicito riferimento, sin nel titolo, a questa particolare forma musicale: dal già citato *New York blues* fino alla progettata - e incompiuta - autobiografia, che avrebbe dovuto intitolarsi *Blues of a lifetime*. Ma tutta l'opera di Woolrich è un blues metropolitano, dove, come ha osservato acutamente Chabrol, la "fatalità urbana" gioca un ruolo decisivo. Il destino dei personaggi è già prefigurato in quello della città, e poco o nulla si può fare per mutarlo. Ecco perché le opere più magistrali di Woolrich, quelle in cui la città balza in primo piano, sono indissolubilmente legate al clima della Grande Depressione. È qui che la magia evocativa dell'autore raggiunge vette ineguagliate nella storia del poliziesco. È qui, soprattutto, che la città emerge nella sua viscerale e costitutiva ambiguità: è l'ossigeno del voyeur, che spesso la guarda con infinita nostalgia, come se la vita non gli appartenesse più, ma è

insieme anche una piovra tentacolare, una morsa di ghiaccio e fuoco che stritola senza pietà qualunque cosa o persona le capiti a tiro. Divinità laica, ma non per questo meno vigile, la città non si stanca mai di chiedere il suo perenne tributo di sangue, che travolge tutti, colpevoli e innocenti, nel medesimo crogiuolo di orrore e di insensatezza» (M. Boncompagni, *Blues metropolitano*, introd. a C. Woolrich, *Ossessione*, p. VI)

«Sia i problemi di intreccio che le stravaganze linguistiche possono in parte essere attribuiti alla fretta della produzione di Woolrich, alla frenesia con cui picchiava sui tasti della sua Remington portatile. L'autore di *pulp* Steve Fisher ha ricordato: "Seduto in quella stanza d'albergo scriveva di notte, continuando fino al mattino, o fino a quando la storia non fosse finalmente completata. Non rivedeva, né levigava, e sospetto che nemmeno rileggesse la storia una volta che era stata impressa sulla carta". Sebbene Woolrich fosse grato agli editori che correggevano le sue centinaia di errori di ortografia e punteggiatura, sembra che resistesse ad ogni tentativo di ritoccare la sua prosa. Una volta che un editore suggerì una modifica a un singolo paragrafo, rispose, "Sapevo che non ti sarebbe piaciuto", e lasciò l'editore per sempre.
I suoi ammiratori giustificano i difetti sostenendo che la forza con cui Woolrich evoca la tensione tiene incollati alla pagina. "Suspence a capofitto creata da un'angoscia totale, assoluta", ha

notato Jacque Barzun. “Leggere senza fiato è l’unico piacere”. Raymond Chandler lo definì “il migliore a sfornare idee” tra i suoi coetanei, ma ammise: “Devi leggerlo velocemente senza analizzarlo troppo; è troppo febbricitante”» (D. Bordwell, *Cornell Woolrich: The overstrained imagination goes to the movies*)

.

«Anche negli anni ‘40, quando il poliziesco era in auge, uno scrittore di questo tipo si poneva in posizione svantaggiata, un gradino più in basso rispetto alla ‘letteratura’. Paradossalmente, per essere presi sul serio come scrittori, è meglio non fare nulla che essere dei maestri del giallo! Ad ogni modo, anche se Woolrich non divenne un nuovo Fitzgerald, è certo che riuscì ad emulare Edgar Allan Poe. Ha dalla sua uno stile personale, molto raffinato rispetto alla media e difficilissimo da tradurre. È una scrittura condensata, concentrata, ridotta all’osso. È la tipica scrittura da alcoolizzato, capace di asciugare una frase fino allo spasimo pur di renderla graffiante, efficace. Poi invece si perde nei dettagli più insignificanti, accentua una componente direi ‘melmosa’ che lo fa procedere alla cieca, come se agisse in stato di ubriachezza. Ma il risultato è sempre notevole, di grande stilista. [...]

Non è un autore che può essere citato per equilibrio compositivo, bensì una fonte inesauribile di espedienti, formule, strutture espressive sempre compatte, finite in se

stesse e capaci, anche quando appaiono slegate dal contesto, di dar vita a pagine memorabili. Io credo del resto che Woolrich abbia esercitato un'influenza anche in Italia, e penso come sempre, a quel grande misconosciuto che è Scerbanenco» (C. Chabrol, *La morte entrò nella stanza. Intervista a Claude Chabrol*, in *Nero su nero. Tutto su Cornell Woolrich*, pp. 29-30).

«Nel 1934 Cornell Woolrich si rivolge ai *pulp magazines* dominati da Dashiell Hammett, e proprio le riviste di cartaccia gli fanno trovare la strada giusta della vera narrativa, la narrativa proibita. Scrive centinaia di racconti, scrive romanzi intollerabili per bellezza ed empietà. Ormai è famoso, è ricercato dagli editori, non ha più problemi economici. Altri problemi sì, invece, quello dell'amore soprattutto. La madre lo chiama al telefono, dice che non può vivere senza di lui e lui torna, armi e bagagli, accetta la segregazione con lei a Manhattan, allo Sheraton Russell Hotel, divide anche il respiro con la sua donna. Intanto, fuori, le sue parole stampate diffuse, lette, rilette, suggeriscono immagini cinematografiche, nascono film, le sue storie si moltiplicano, prolificano, influenzano l'immaginazione collettiva. Potrebbe essere la felicità, ma non ci può essere la felicità per Cornell Woolrich, non è prevista. La madre si ammala, la segregazione diventa sempre più feroce. Assistere chi si ama con vera sollecitudine implica una

dedizione totale. Cornell Woolrich smette di scrivere. E la madre, certo, non lo incita a riprendere il lavoro, è il gran momento del trionfo per Claire Attalie Woolrich, è solo lei a contare nella vita del figlio» (O. Del Buono, *Il culto della Madre Nera*, in *Nero su nero. Tutto su Cornell Woolrich*, pp. 3-4)

«Come gli altri scrittori specializzati nel *mystery-thriller*, Woolrich lavora su schemi modulari. Una storia di Woolrich inizia solitamente con un'ambientazione ordinaria e non drammatica: un caffé, un ufficio, un condominio, una strada di città a mezzogiorno. Woolrich sottolinea il carattere ordinario dei suoi fondali urbani e dei suoi personaggi, lavoratori, segretarie, casalinghe, commessi. Inizia a raccontare con un tono di esagerata casualità, facendo attenzione a toccare argomenti di poco conto - frammenti di conversazione, dettagli relativi a vestiti, a comportamenti, al tempo - che sono destinati ad acquisire significato successivamente, nello svolgimento del mistero. Un andamento asciutto, stenografico, nei racconti di Woolrich, è immancabilmente il preludio di un incubo, che si mostra non appena l'ambientazione quotidiana e la caratterizzazione ordinaria dei personaggi sia all'improvviso oggetto di una minaccia» (F. Hirsch, *The dark side of the screen: film noir*, p. 43)

«Woolrich si specializzò nel *mistery*, nella *suspense* e nella paura, ma è il senso di terrore che ha reso memorabile il suo universo *pulp*. Per certi aspetti, il terrore è un elemento sintomatico del modernismo culturale. Freud, ad esempio, ha tracciato una distinzione netta tra paura e *angst*, che è il termine della lingua tedesca per esprimere il terrore. Le emozioni colme di spavento, secondo Freud, sono una reazione, di contrasto o di fuga, a un pericolo specifico, come potrebbe essere una tigre ringhiante o un uomo armato di pistola. Anche la *suspense* è una reazione di paura, ma si gioca su un arco temporale più lungo, che nasce dalla nostra consapevolezza di un pericolo imminente che potrebbe accadere o meno, ma che comunque ha una fine. L'*angst*, o il terrore, è piuttosto un'ansia generalizzata, fluttuante, e ha pervaso la psicologia, l'arte e la filosofia del primo dopoguerra. Si può trovare in Kafka, nell'espressionismo tedesco, e soprattutto in Heidegger, per il quale il terrore/*angst* era una condizione esistenziale che deriva dalla coscienza che la propria morte è inevitabile. Heidegger a sua volta ha influenzato l'esistenzialismo francese durante e dopo la seconda guerra mondiale, quando Sartre ha sviluppato le sue idee di "essere" e "nulla", e quando scrittori come Woolrich si sono diffusi nei media popolari» (J. Naremore, *An aftertaste of dread. Cornell Woolrich in noir fiction and film*)

«Nella narrativa poliziesca di Woolrich c'è una graduale sviluppo dal pulp al noir. Prima è stata scritta, più la storia tende a sottolineare gli elementi pulp: protagonisti macho senza spessore, improbabili metodi di omicidio, orde di gangster stereotipati, dialoghi pieni di insulti fiacchi, scene d'azione dal ritmo vertiginoso. Ma persino in alcune delle sue prime storie poliziesche si trovano aspetti del noir, e con l'andar del tempo la vena si purifica.

Nell'opera più matura di Woolrich il mondo è un luogo incomprensibile in cui capita che le travi crollino, e sono destinate a crollare perché vengono scardinate da poteri maligni; un mondo governato dal caso, dal fato e da un dio crudele e assassino. Ma la vita quotidiana che l'autore ritrae è altrettanto terrificante e traditrice. La realtà economica dominante è quella della Grande Depressione, che in Woolrich s'incarna in un povero diavolo impaurito in un appartamento squallido, con una moglie e dei figli affamati, senza soldi, senza lavoro e vittima della disperazione che lo divora come un cancro. La realtà politica dominante è un corpo di polizia fatto di pochi agenti perbene e di un'orda di psicopatici con licenza di torturare e uccidere, le cui violenze sono accettate passivamente da tutti, comprese le vittime. Gli stati emotivi prevalenti sono la solitudine e la paura. Tutto succede nell'oscurità, la minaccia sbuca da ogni angolo della notte, il tetro paesaggio urbano prende vita sulla pagina e nei nostri

cuori» (F.M Nevins, *Introduzione* a C. Woolrich, *New York blues*, pp. 22-23)

«Woolrich è un caso estremo, ma interessante perché la sua paranoia si accorda bene con gli umori della sua epoca. I suoi libri migliori furono scritti tra il 1940 e il 1948, e questo fu il periodo in cui - in concomitanza con la Seconda Guerra Mondiale e i suoi strascichi - ebbe luogo un grande cambiamento nella coscienza degli Americani. In molti dei suoi aspetti, può essere visto come un'oscura traccia di disagio che nemmeno la prosperità e l'egemonia politica sono riuscite a dissipare. Questo cambiamento era destinato a essere riflesso in fenomeni molto diversi tra di loro, quali il cinema noir del dopoguerra e la paranoia dichiarata che si attaccò alla crociata anticomunista, e non da ultimo la nuova tonalità di racconto che si afferma nell'editoria tascabile» (G. O'Brien, *Hardboiled America: lurid paperbacks and the masters of noir*, p. 100)

«Oltre a non essere uno "scrittore di personaggi", Woolrich è anche inconsistente per quanto riguarda la costruzione e la coerenza delle sue storie. Le sue trame infatti rappresentano una sorta di paradosso artistico, perché la sua brillante originalità è spesso compromessa da incomprensibili errori logici. Nel processo narrativo, Woolrich è disposto a deformare ogni logica di carattere o di azione se questo gli permette di

accomodare una sequenza di azioni, oppure di fare entrare il finale che ha in mente dentro una soluzione escogitata in tutta fretta. A volte, dopo che una premessa accattivante ha messo in moto la catena degli eventi, appare evidente che è insicuro su come terminare la storia, così infila rapidamente situazioni, motivi e opzioni che gli permettono di legare insieme tutti i fili narrativi sparpagliati.

Per questo il racconto di Woolrich richiede una latitudine immaginativa che va oltre la consueta sospensione dell'incredulità. Per apprezzare storie come *The black angel* e *Deadline at dawn*, dobbiamo chiudere gli occhi sulle circostanze improbabili, sulle coincidenze assurde, o sull'inverisimiglianza della caratterizzazione psicologica. Ovviamente questo genere di difetti, benché siano prevalenti, non sono presenti ovunque, e molti racconti di Woolrich sono pienamente soddisfacenti dal punto di vista della logica e del senso comune. Detto questo, in ogni caso non leggiamo Woolrich perché mossi da un interesse esclusivo per la trama. Conta molto più quello che le sue storie sono in grado di offrire in termini di stile, di tonalità, di tensione, gli stessi elementi che Chandler apprezzava in Hammett nella *Semplice arte del delitto*. Sono questi gli elementi essenziali che racchiudono la forza di Woolrich e che meritano la nostra fedeltà di lettori» (T.C. Renzi, *Cornell Woolrich from pulp noir to film noir*, pp. 15-16)

«Prima di concludere questa presentazione pensiamo che valga la pena rilevare il legame tra l'uomo Woolrich e un personaggio portato sullo schermo da Alfred Hitchcock. Alludiamo al protagonista di Psycho, il film più conturbante, umano e violento fra tutti quelli del suo genere. Hitchcock pensò alla vita di Woolrich quando plasmò il suo Norman Bates? È probabile. Entrambi - l'uomo e il personaggio - sono dominati per quasi tutta la vita da una madre *envoûteuse*, prigionieri di una massacrante situazione psicologica, entrambi dotati (o afflitti) da una intelligenza non comune che li rende intensamente consapevoli della loro prigionia morale. Se non che il Norman Bates di *Psycho* non può fare altro che tradurre i suoi incubi in una orrenda realtà, mentre Woolrich ebbe la capacità di riversare i propri incubi in un complesso di opere che dovrebbero leggere i teologi per capire la disperazione, i filosofi per capire il pessimismo, i sociologi per valutare la Grande Crisi e gli psicologi per afferrare il vero significato della parola solitudine. Quanto ai lettori non impegnati, continueranno a leggere Woolrich per chissà quante generazioni» (A. Tedeschi, *Giallo e nero. Quasi una sinfonia*, in C. Woolrich, *Apocalisse gialla*, pp. III-VII)

«Ciò che segnava lo scarto rispetto al coevo *hardboiled*, è la marcata presenza di personaggi in preda a stati di coscienza

alterati, spesso in preda a febbri semi-oniriche, innescate dall'amnesia (*Sipario nero*), dall'assunzione di droghe (nei racconti *C-Jag*, 1940, *Marihuana*, Marijuhana, 1941), dalle crisi d'ansia (*I Married a Dead Man*) o, più semplicemente, da un avvenimento che devia, in pochi attimi, una vita vissuta sui binari della normalità verso la psicosi.

Il denominatore comune delle storie woolrichiane risiede appunto nella capacità di far esplodere, nella banalità quotidiana, il volere implacabile del Fato, che trascina verso la rovina: un uomo accusato ingiustamente di un crimine (*The Phantom Lady*, *Deadline at Dawn*, *The Black Angel*, *The Black Path of Fear*); il proprio amore ucciso da una stupida casualità (*The Bride Wore Black*); la perdita della memoria (*The Black Curtain*), una serie di cadaveri straziati (*Black Alibi*); un incidente ferroviario (*I Married a Dead Man*), un'oscura profezia (*Hight Has a Thousand Eyes*), l'avvento di una *femme fatale* truffaldina (*Waltz into Darkness*) o ricattatrice (*Fright*). [...]

La proliferazione di atmosfere oniriche e liminari rendeva questi intrecci particolarmente appetibili ad Hollywood, in un momento storico in cui le teorie psicanalitiche freudiane, attraverso dozzinali traduzioni, si affermavano tra la borghesia media americana. Nei romanzi, l'incerta veridicità delle vicende narrate da uomini e donne sconvolti produce nel lettore angoscia sulla loro sorte: emblematici a riguardo

Phantom Lady e *The Boy Cried Murder* (Scala antincendio, 1947)» (M. Tirino, *"Waltz into darkness". Figure d'incubo e ossessione in Cornell Woolrich*, pp. 244-245)

«L'amore occupa un ruolo importante nelle storie di Irish, un amore totale ed esclusivo, insostituibile quando viene spezzato. Eroe o eroina, il protagonista dei romanzi di William Irish è quasi sempre un individuo testardo, idealista e animato da un'idea fissa. In *La sposa in nero*, Julie dedica la propria vita a vendicare la morte del fidanzato che fu suo marito solo per il tempo di fare insieme, lei vestita di bianco, il percorso dall'altare alla porta della chiesa; Irish ha trattato lo stesso tema una seconda volta invertendolo, in *Appuntamento in nero*, nel quale un giovane si dedica alla ricerca degli uomini che hanno ucciso accidentalmente la sua fidanzata. Più raffinato di Julie nella sua vendetta, ucciderà uno dopo l'altro, non i veri colpevoli, ma l'essere umano - madre, moglie, fidanzata, sorella - che ognuno dei responsabili amava di più!
Amore spezzato in *La sposa in nero*, amore deluso in *Vertigine senza fine* in cui l'eroe, dopo aver cercato la donna ideale ricorrendo agli annunci matrimoniali, si trova di fronte il contrario del suo sogno: un'avventuriera complice di un delitto. L'amerà comunque, perché l'eroe di Irish non fa mai niente a metà, e nessun imprevisto può frenare il suo cammino verso l'amore e la morte. Nell'universo di Irish ci sono anche molti

disturbi psichici; i suoi personaggi, vulnerabili e ipersensibili, sono agli antipodi del solito eroe americano, reso popolare dalle storie di spionaggio e di racket. Così come c'è qualcosa di Raymond Queneau in David Goodis, in Irish c'è qualcosa di Cocteau, ed è questa mescolanza di violenza popolare americana, di odore di ospedale e di prosa poetica alla francese, che turba il lettore europeo» (F. Truffaut, *Le espadrillas di William Irish*, in *Il piacere degli occhi*, pp. 113-114).

Bibliografia

1. Edizioni delle opere di Woolrich citate

Apocalisse gialla. I mille volti di Cornell Woolrich, a c. di A. Tedeschi, Mondadori, Milano 1974 (Omnibus gialli)
Cocaina, in *Ellery Queen presenta: Inverno giallo 91-92*, Mondadori, Milano 1991 (supplemento a: I classici del giallo), pp. 327-367
Delitto in prestito e altre storie, Mondadori, Milano 2016 (Il giallo Mondadori)
La donna fantasma, introd. di D. Argento, Mondadori, Milano 2000 (I classici del giallo illustrati)
La finestra sul cortile e altri racconti, a c. di M. Zocchi, Mondadori Scuola, Milano 1998
L'impronta dell'assassino, Mondadori, Milano 2018 (Il giallo Mondadori)
La luce alla finestra, Mondadori, Milano 1992 (*Mystbooks*); rist. 2001 (I classici del giallo)
Ho sposato un'ombra, Mondadori, Milano 1954 (I capolavori del giallo)
Incubo, *La morte sulla poltrona del dentista*, *La stanza maledetta*, Mondadori, Milano 1989 (Il giallo Mondadori)
L'incubo nero, Mondadori, Milano 1979 (I classici del giallo)
Marijuana e altre storie, Mondadori, Milano 1990 (Il giallo

Mondadori)
Musica dalle tenebre, Mondadori, Milano 1982 (Biblioteca del giallo Mondadori)
New York blues, introd. di F.M. Nevins, post. di G. Fofi, Feltrinelli, Milano 2007 (Universale economica - Noir)
L'occhio di vetro, Orecchio Acerbo, Roma 2019 (Pulci nell'orecchio)
Ossessione, introd. di M. Boncompagni, Mondadori, Milano 1990 (Omnibus gialli)
Questa notte, da qualche parte a New York, a c. di F.M. Nevins, trad. di S. Massaron, Kowalski, Milano 2005
Scala antincendio, Orecchio Acerbo, Roma 2021 (Pulci nell'orecchio)
Sipario nero, L'alibi nero, L'angelo nero, Appuntamenti in nero, Mondadori, Milano 2007 (I classici del giallo)
Si parte alle sei [W. Irish], Mondadori, Milano 1953 (I libri gialli)
La sposa n nero, Mondadori, Milano 2009 (Oscar gialli)
Vertigine, introd. di R. Barbolini, Mondadori, Milano 1989 (Omnibus gialli)
Vertigine senza fine, Mondadori, Milano 2006 (I classici del giallo)

2. Monografie e articoli su Woolrich e gli adattamenti dai suoi libri

D. Allen, *Finally Truffaut*, Paladin, London 1986

D.L. Alpi, *Robert Siodmak: a biography, with critical analyses of his films noirs and a filmography of all his works*, McFarland, Jefferson 1998

P. Arthur. *Film noir as primal scene: The Window*, «Film Comment», vol. 32, no. 5, 1996, pp. 77-79

J. Auerbach, *Cuba, Gangsters, Vets, and Other Outcasts of the Islands: The Chase and Key Largo*, in *Dark Borders: Film Noir and American Citizenship*, Duke University Press, Durham 2011, pp. 91-122

F. Ballo, *Jacques Tourneur. La trilogia del fantastico*, Falsopiano, Alessandria 2007

E. Bansak, *Fearing the Dark: the Val Lewton Career*, McFarland, Jefferson 1995

A. Barbera, U. Mosca, *François Truffaut*, Il Castoro, Milano 1995

C. Bartolini, *Il cinema giallo-thriller italiano*, Gremese, Roma 2017

B. Balsamo, G. Simonelli, *Brividi sul divano. I telefilm di Alfred Hitchcock*, Marietti 1820, Bologna 2019

R. Beck, *The Edward G. Robinson encyclopedia*, McFarland, Jefferson - London 2002

T. Bergfelder, *German cinema and film noir*, in *European film noir*, ed. by A. Spicer, Manchester University Press, Manchester 2007, pp. 138-163
P. Bertetto, *Il film e il suo sguardo*, in *L'interpretazione dei film. Undici capolavori della storia del cinema*, a c. di P. Bertetto, Marsilio, Venezia 2018, pp. 137-163
P. Bondanella, *Mystery, gore and mayhem. The italian giallo*, in Bondanella, *A history of Italian cinema*, Continuum, New York 2009, pp. 372-415
D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, University of Wisconsin Film, Madison 1985 (in particolare: pp. 40-47)
D. Bordwell, *Perplexing plots. Popular storytelling and the poetics of murder*, Columbia University Press, New York 2023 (in particolare: pp. 271-281)
D. Bordwell, *Reinventing Hollywood. How 1940s filmakers changed movie storytelling*, The University Chicago Press, Chicago - London 2017
C. Braad Thomsen, *Fassbinder. The life and work of a provocative genius*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2004
W. Brevda, *'Is there any up or down left?' Noir and existentialism*, «Soundings: an interdisciplinary journal», vol. 89, no. 3/4, 2006, pp. 321-46
D. Broe, *Class, labor, and the home-front detective: Hammett, Chandler, Woolrich, and the dissident lawman (and woman)*

in 1940s Hollywood and beyond, «Social justice», vol. 32, no. 2 (100), 2005, pp. 167-85
S. Buzzard, *Scripting for a viewer response: Woolrich, Truffaut and The bride wore black*, «Journal of Film and Video», vol. 49, no. 3, 1997, pp. 15-27
D. Callahan, *Stanwyck Noir*, in *Barbara Stanwyck: The Miracle Woman*, University Press of Mississippi, 2012, pp. 151–70
D. Chierichetti, *Hollywood director: the career of Mitchell Leisen*, Curtis Book, New York 1973 (poi Photo Ventures Press, Los Angeles 1995)
I colori del nero: cinema letteratura noir, a c. di M. Fabbri e E. Resegotti, Ubulibri, Milano 1989
B. Crowther, *Film noir: reflections in dark mirror*, Columbus, London 1988 (soprattutto le pp. 14-19)
R. Curti, *Italian giallo in film and television. A critical history*, McFarland, Jefferson 2022
E. Dagrada, *Robert Siodmak*, La Nuova Italia, Firenze 1988
F. Dalziel, *Angeli neri: il mondo tenebroso di Cornell Woolrich nel cinema di François Truffaut*, in *François Truffaut. La letteratura al cinema*, a c. di D. Brotto, Marsilio 2017, pp. 86-99
A. de Baecque, S. Toubiana, *François Truffaut. La biografia*, Lindau, Torino 2003
A. de Baecque, *La veuve tueuse: La Mariée était en noir de François Truffaut*, «Sociétés & représentations», 2018/2, n. 46, pp. 47-54

D. Drabelle, *Swing High, Swing Low: Mitchell Leisen in Perspective*, «Film Comment», vol. 30, n. 5, 1994, pp. 8-18
A. Dickos, *Street with no name: a history of the classic American film noir*, University Press of Kentucky, Lexington 2002
H. Dumont, *Robert Siodmak: le maître du film noir*, L'age d'homme, Lausanne 1981
L'eccesso della visione. Il cinema di Dario Argento, a c. di G. Carluccio, G. Manzoli, R. Menarini, Lindau, Torino 2003
B. Eisenschitz, *Six Films produits par Val Lewton*, in *Le cinéma américain: analyses de films*, sous la direction de R. Bellour, Flammarion, Paris 1980, vol. 2, pp. 45-85
T. Elsaesser, *Fassbinder's Germany: history, identity, subject*, Amsterdam University Press, Amsterdam 1996
R.W. Fassbinder, *I film liberano la testa*, a c. di Giovanni Spagnoletti, Ubulibri, Milano 1988
D. Ferrario, *Rainer Werner Fassbinder*, Il Castoro, Milano 1995
Film noir: an encyclopedic reference to the American style, ed. by A. Silver and E. Ward, Overlook Press, Woodstock - New York 1992
C. Fujiwara, *Jacques Tourneur: the cinema of nightfall*, McFarland, Jefferson 1998, pp. 98-107
F. Ganzo, *Jacques Tourneur*, Capricci Editions, 2017
G. Gow, *Suspense in the cinema*, Zwemmer - Barnes, London - New York 1968 (in particolare pp. 125-130)

L. Gandini, *Il film noir americano*, Lindau, Torino 2001
P. Gates, *Detecting women. Gender and the Hollywood detecting film*, State University of New York Press, New York 2011
P. Gates, *Independence unpunished: the female detective in classic film noir*, in *Kiss the blood off my hands: on classic film noir*, ed. by R. Miklitsch, University of Illinois Press, Urbana - Chicago - Springfield 2014, pp. 17-36
P. Gates, *The maritorious melodrama: film noir with a female detective*, «Journal of film and video», vol. 61, n. 3, 2009, pp. 24-39
J. Greco, *The file on Robert Siodmak in Hollywood (1941-1951)*, Dissertation.com, 1999
W. Hare, *Pulp fiction to film noir. The Great Depression and the development of a genre*, McFarland, Jefferson/London 2012
W. Haut, *Pulp culture. Hardboiled fiction and the cold war*, Serpent's Tail, London - New York 1995
M. Hennessy, *Fassbinder's Female Complaint: 'Martha' (1974) and the 1940s 'Woman's Film*, «The German Quarterly», vol. 89, n. 1, 2016, pp. 67-79
A.C. Hilfer, *The crime novel: a deviant genre*, University of Texas Press, Austin 1990
F. Hirsch, *The dark side of the screen: film noir*, Da Capo Press, New York 2001
L. Horsley, *The noir thriller*, Palgrave MacMillan, Basingstoke

2001
L'incubo ha mille occhi, a c. A. Fazio e R. Valla, Elara, 2010
A. Insdorf, *François Truffaut*, Simon & Schuster, New York 1989
J. Irwin, *Unless the threat of death is behind them: hard-boiled fiction and film noir*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2006
R. Katz, *Love is colder than death. The life and times of Rainer Werner Fassbinder*, Random House, New York 1987
K.G. Klein, *The woman detective. Gender and genre*, University of Illinois, Urbana 1988
L. Koepnick, *The dark mirror. German cinema between Hitler and Hollywood*, University of California Press, Berkeley 2002 (in particolare: *Berlin noir: Robert Siodmak's Hollywood*, pp. 164-200)
F. Krutnik, *In a lonely street: film noir, genre, masculinity*, Routledge, London - New York 1991
F. Lacassin, *Mythologie du roman policier*, Union général d'éditions, Paris 1987, vol. 2 (pp. 116-162: *William Irish ou l'oeil qui voit l'intérieur des étres*)
F. Lafond, *Jacques Tourneur: les figures de la peur*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2007
A.R. Lee, *Gothic to multicultural. Idiom of imagining in American literary fiction*, Rodopi, Amsterdam - New York 2009 (in particolare il cap. 16: *The view from the rear window:*

the fiction of Cornell Woolrich, pp. 317-334)
A. Lolli, *Il cinema di Val Lewton: la forma invisibile dell'incubo*, Mephite 2018
S. Lucci, *Val Lewton: ho camminato con le ombre*, Bulzoni, Roma 2007
B.N. Malzberg, D. Yates, *The last days of Cornell Woolrich*, in *The big book of noir*, ed. by L. Server, E. Gorman, L. Server and M.H. Greenberg, Carroll & Graf, New York 1998, pp. 163-169
G. Mayer, B. McDonnell, *Encyclopedia of film noir*, Greenwood Press, Westport 2007, pp. 38-46
J. McElhaney, *A nagging physical discomfort: Fassbinder and Martha*, in *A Companion to Rainer Werner Fassbinder*, ed. by B. Peucker, Wiley-Blackwell, Malden - Oxford 2012, pp. 204-225
K. Mecholsky, *Il thriller psicologico. Una panoramica*, in *I labirinti della mente. Tra criminal profiling e thriller psicologico*, a c. di M. Ascari e A. Calanchi, Aras, Fano 2018 (pp. 59-86)
J. Naremore, *Rear window*, in *Acting in the cinema*, University of California Press, Berkeley 1988, pp. 239-261
Nero su nero. Tutto su Cornell Woolrich, Mondadori, Milano 1986
F.M. Nevins, *Cornell Woolrich. First you dream, then you die*, Mysterious Press, New York 1988
G. O'Brien, *Hardboiled America: lurid paperbacks and the*

masters of noir, Da Capo Press, New York 1997
R. Perlmutter, *Rear window: a "construction story"*, «Journal of film and video», vol. 37, n. 2, 1985, pp. 53-65
G. Petrie, *The cinema of François Truffaut*, Barnes-Zwemmer, New York - London 1970
D. Phelps, *Cinema gris: Woolrich/Neill's Black angel*, «Film Comment», vol. 36, n. 1, 2000, pp. 64-69
C. Photinos, *Cornell Woolrich and the tough-man tradition of American crime fiction*, «Clues of a Journal Detection», vol. 28, n. 2, 2010, pp. 61-68
B. Prager, *"A challenge, maybe the greatest for a filmmaker": televisual perspectives on Rainer Werner Fassbinder's Martha (1974)*, in *German television. Historical and theoretical perspectives*, ed. by L. Powell and R. Shandley, Berghahn, New York - Oxford 2016, pp. 87–109
S. Preston, *The strange pleasure of the Leopard man. Gender, genre and authorship in a Val Lewton thriller*, «Cineaction» 71 (2007)
D. Reid, J.L. Walker, *Strange pursuit: Cornell Woolrich and the abandoned city of the forties*, in *Shades of noir*, ed. by J. Copjec, Verso, New York 1993, pp. 57-96
T.C. Renzi, *Cornell Woolrich: from pulp noir to film noir*, McFarland, Jefferson 2006
Robert Siodmak: il re del noir, a c. di E. Martini, Stefanoni, Bergamo 2000

J. Rosenbaum, *Black window: Cornell Woolrich*, «Film Comment», vol. 20, no. 5, 1984, pp. 36-38
C. Russell, *No man of her own. Double women and the star*, in *The cinema of Barbara Stanwyck: twenty-six short essays on a working star*, University of Illinois Press, Urbana 2023, pp. 153-161
C. Saba, *Alfred Hitchcock. La finestra sul cortile*, Lindau, Torino 2001
J. Sallis, *Vite difficili. L'anima nella dell'America: Jim Thompson, David Goodis, Chester Himes*, Giano, Milano 2004
M. Santos, *The dark mirror. Psychiatry and film noir*, Lexington Books, Lanham 2010
P. Schrader, *Notes on film noir*, «Film comment», vol. 8, n. 1 (spring 1972), pp. 88-13
B. Sjogren, *Into the vortex. Female voice and paradox in film*, University of Illinois Press, Urbana 2006
Storia del cinema americano, a cura di G.P. Brunetta, Einaudi, Torino 2006, 2 voll. (in particolare: J. Naremore, *Il Noir*, vol. 2, pp. 1213-1237)
J.E. Siegel, *Val Lewton: the reality of terror*, Vicking Press, New York 1973
T. Snelson, *Phantom ladies: Hollywood horror and the home front*, Rutger University Press, New Brunswick 2014 (in particolare; pp. 110-124)

A. Spicer, *Historical dictionary of film noir*, The Scarecrow Press, Lanham 2010
N. Steffen-Fluhr, *Disabled by desire: body doubles in "Rear Window" (1942), "Rear Window" (1954) and "Rear Window" (1998)*, «Post-script», n. 3, vol. 22 (2003), pp. 69-88
J.P. Telotte, *Dreams of darkness: fantasy and the films of Val Lewton,* University of Illinois Press, Chicago 1985
J.P. Telotte, *Siodmak's phantom women and 'noir' narrative*, «Film criticism», vol. 11, no. 3, 1987, pp. 1-10
M. Tirino, *"Waltz into darkness". Figure d'incubo e ossessione in Cornell Woolrich*, in *Il desiderio preso per la coda. Teorie, applicazioni, rappresentazioni*, a c. di A. Amendola et al., Plectica, Salerno 2008 (pp. 241-270)
J. Trimborn, *Un giorno è un anno è una vita. Rainer Werner Fassbinder: la biografia*, Il saggiatore, Milano 2014
F. Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock*, Pratiche, Parma 1977
F. Truffaut, *Le espadrillas di William Irish*, in *Il piacere degli occhi*, Marsilio, Venezia 1988 (pp. 111-115)
F. Truffaut, *Tutte le interviste di François Truffaut sul cinema*, a c. di A. Gillain, Gremese, Roma 1990
Tutti i film di Fassbinder, a c. di E. Magrelli e G. Spagnoletti, Ubulibri, Milano 1989
V. Van Bockhaven, *The leopard men of the Eastern Congo (ca. 1890-1940): history and colonial representation*, «Tydskrif vir letterkunde», 46 (1), 2009, pp. 79-94

R. Venturelli, *L'età del noir. Ombre, incubi e delitti nel cinema americano, 1940-1960*, Einaudi, Torino 2007
P.B. Vernaglione, *Rainer Werner Fassbinder*, Gremese, Roma 1999
M.H. Wilkson, *Jacques Tourneur ou la magie de la suggestion*, Centre Pompidou, Paris 2003
T. Williams, *Phantom lady, Cornell Woolrich, and the masochistic aesthetic*, in *Film noir reader*, ed. by A. Silver and J. Ursini, Limelight editions, New York 1996 (pp. 129-143)
P.R. Wojcik, *Adaptation as arrangement in three Cornell Woolrich texts*, «Crime fiction studies», 4.1 (2023), pp. 45-61
R. Wood, *The shadow worlds of Jacques Tourneur*, «Film comment», vol. 8, n. 2, 1972, pp. 64-70
A. Woodhouse, *The woolrichian window and the democratization of the detective in "Rear window"*, «Comparative american studies», vol. 11, n. 4 (2013), pp 387-403
C. Woolrich, *Blues of a lifetime. The autobiography of C. Woolrich*, ed. by Mark T. Bassett, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green 1991
Women in film noir, ed. by E. Ann Kaplan, British Film Institute, London 1998

3. Risorse online

M. Barrett, *Film noirs "The guilty" and "High tide" have strong literary roots*, 2 june 2022
[https://www.popmatters.com/john-reinhardt-guilty-high-tide]
M. Bartling, *Phantom lady as rite of passage*
[http://marybartling.com/wp-content/uploads/2019/02/Phantom-Lady-as-Rite-of-Passage.pdf]
D. Bordwell, *Back on the trail of The chase*, 1.11.2016
[http://www.davidbordwell.net/blog/2016/11/01/back-on-the-trail-of-the-chase/]
D. Bordwell, *Cornell Woolrich: the overstrained imagination goes to the movies*, 19.08.2019
[http://www.davidbordwell.net/blog/2019/08/19/cornell-woolrich-the-overstrained-imagination-goes-to-the-movies/]
D. Bordwell, *The eyewitness plot and the drama of doubt*, 23.7.2018
[http://www.davidbordwell.net/blog/2018/07/23/the-eyewitness-plot-and-the-drama-of-doubt/]
D. Bordwell, *In pursuit of The chase*, 28.8.2016
[http://www.davidbordwell.net/blog/2016/08/28/in-pursuit-of-the-chase/]
R. Ebbet Sweeney, *Look homeward, Stanwyck: No man of her own (1950)*, 27.3.2012
[https://r-emmetsweeney.com/2020/02/03/look-homeward-stanwyck-no-man-of-her-own-1950/]
G. Mayer, *No man of her own*, «Senses of cinema», Issue 37, October 2005

[https://www.sensesofcinema.com/2005/cteq/no_man/]
J. Naremore, *An aftertaste of dread. Cornell Woolrich in noir fiction and film*
[https://jamesnaremore.net/wp-content/uploads/2020/01/An-Aftertaste-of-Dread.pdf]
F.M. Nevins, *One hundred years of loneliness*, «The Believer», 8 (2003) [https://culture.org/one-hundred-years-of-loneliness/]

Filmografia

1. Film per il cinema

Convicted (1938 USA)
Regia: Leon Barsha. Produzione: Kenneth J. Bishop per Columbia. Sceneggiatura: Edgar Edwards dal racconto *Face work* (tit. it. *Faccia d'angelo*). Fotografia: George Meehan. Montaggio: William Austin. Musiche: Morris Stoloff. Interpreti principali: Charles Quigley, Rita Hayworth, Marc Lawrence. Durata: 58'

Street of chance (1942 USA)
Regia: Jack Hively. Produzione: Burt Kelly per Paramount. Sceneggiatura: Garrett Fort dal romanzo *The black curtain* (tit. it. *Sipario nero*). Fotografia: Theodor Sparkuhl. Montaggio: Arthur Schmidt. Musiche: David Buttolph. Scenografia: Hans Dreier, Haldane Douglas. Interpreti principali: Burgess Meredith, Claire Trevor, Louise Platt, Sheldon Leonard, Frieda Inescort. Durata: 1h 14'

The leopard man (1943 USA, tit. it. *L'uomo leopardo*)
Regia: Jacques Tourneur. Produzione: Val Lewton per RKO. Sceneggiatura: Ardel Wray (con Edward Dein per i dialoghi) dal romanzo *Black alibi* (tit. it. *Alibi nero*). Fotografia: Robert de Grasse. Montaggio: Mark Robson. Musiche: Roy Webb. Scenografia: Albert S. D'Agostino, Walter E. Keller. Interpreti principali: Dennis O'Keefe, Margo, Jean Brooks, James Bell. Durata: 1h 6'

The mark of the whistler (1944 USA)
Regia: William Castle. Produzione: Rudolph C. Flothow per Columbia. Sceneggiatura: George Bricker dal racconto *Dormant account* (tit. it. *Conto inattivo*). Fotografia: George Meehan. Montaggio: Reg Browne. Scenografia: John Datu. Musiche: Wilbur Hatch. Interpreti principali: Richard Dix, Janis Carter, Porter Hall, Paul Guilfoyle. Durata: 60'

The phantom lady (1944 USA, tit. it. *La donna fantasma*)
Regia: Robert Siodmak. Produzione: Joan Harrison per Universal. Sceneggiatura: Bernard C. Schoenfeld dal romanzo *The phantom lady* (tit. it. *La donna fantasma*). Fotografia: Elwood Bredell. Montaggio: Arthur Hilton. Musiche: Hans J. Salter. Scenografia: Robert Clatworthy e John B. Goodman. Interpreti principali: Ella Raines, Franchot Tone, Alan Curtis, Thomas Gomez, Elisha Cook jr., Scott Henderson, Andrew Tombes. Durata: 1h 27'

Black angel (1946 USA, tit. it. *L'angelo nero*)
Regia: Roy William Neill. Produzione: Roy William Neill e Tom McKnight per Universal. Sceneggiatura: Roy Chanslor dal romanzo *The black angel* (tit. it. *Angelo nero*). *Fotografia*: Paul Ivano. Montaggio: Saul A. Goodkind. Musiche: Frank Skinner, Edgar Fairchild e Jack Brooks. Scenografia: Jack Otterson e Martin Obzina. Interpreti principali: Dan Duryea, June Vincent, Peter Lorre, Broderick Crawford, Constance Dowling, John Phillips. Durata: 1h 21'

The chase (1946 USA, tit. it. *Incatenata*)
Regia: Arthur D. Ripley. Produzione: Seymour Nebenzal per Universal. Sceneggiatura: Philip Yordan dal romanzo *The black path of fear* (tit. it. *Incubo nero*). Fotografia: Franz F. Planner. Montaggio: Edward Mann. Musiche: Michel Michelet. Scenografia: Robert Usher. Interpreti principali: Robert Cummings, Michele Morgan, Peter Lorre, Steve Cochran. Durata: 1h 26'

Deadline at dawn (1946 USA, tit. it. *Il nome dell'amore*)
Regia: Harold Clurman. Produzione: Adrian Scott per RKO. Sceneggiatura: Clifford Odets dal romanzo omonimo (tit. it. *Si parte alle sei*). Fotografia: Nicholas Musuraca. Montaggio: RolanGross. Musiche: Hanns Eisler. Scenografia: Albert D'Agostino e Jack Okey. Interpreti principali: Susan Hayward, Paul Lukas, Bill Williams, Joseph Calleia, Osa Massen, Lola Lane, Jerome Cowan. Durata: 1h 13'

Fall guy (1947 USA)
Regia: Reginald Le Borg. Produzione: Walter Mirisch per Monogram. Sceneggiatura: Jerry Warner e John O'Dea dal racconto *C-jag | Cocaine* (tit. it. *Cocaina*). Fotografia: Mack Stengler. Montaggio: William Austin. Scenografia: Dave Milton. Musiche: Edward J. Kay. Interpreti principali: Clifford Penn, Robert Armstrong, Teala Loring, Elisha Cook jr, Douglas Fowley, Virginia Dale. Durata: 1h 4'

Fear in the night (1947 USA, tit. it. *Angoscia nella notte*)
Regia: Maxwell Shane. Produzione: William H. Pine e William C. Thomas per Paramount. Sceneggiatura: Maxwell Shane dal racconto

And so to death | Nightmare (tit. it. *Incubo*). Fotografia: Jack Greenhalgh. Montaggio: Howard Smith. Musiche: Rudy Schrager. Scenografia: F. Paul Sylos. Interpreti: Paul Kelly, DeForest Kelly, Ann Doran, Kay Scott. Durata: 1h 11'

The guilty (1947 USA)
Regia: John Reinhardt. Produzione: Jack Wrather per Monogram. Sceneggiatura: Robert Presnell dal racconto *He looked like murder | Two fellows in a furnished room* (tit. it. *Due amici in una camera ammobiliata*). Fotografia: Henry Sharp. Montaggio: Jodie Caplan. Musiche: Rudy Schrager. Scenografia: Oscar Yerg. Interpreti principali: Bonita Granville, Regis Toomey, Don Castle, John Litel, Wally Cassell. Durata: 1h 11'

I wouldn't be in your shoes (1948 USA, tit. it. *L'impronta dell'assassino*)
Regia: William Nigh. Produzione: Walter M. Mirish per Monogram. Sceneggiatura: Steve Fisher dal racconto *I wouldn't be on your shoes* (tit. it. *L'impronta dell'assassino*). Fotografia: Mack Stengler. Montaggio: Roy V. Livingston, Otho Lovering. Musiche: Edward J. Kay. Scenografia: Dave Milton. Interpreti principali: Don Castle, Elyse Knox, Regis Toomey. Durata: 1h 10'

Night has a thousand eyes (1948 USA, tit. it. *La notte ha mille occhi*)
Regia: John Farrow. Produzione: Endre Bohem per Paramount. Sceneggiatura: Barré Lyndon e Jonathan Latimer dal romanzo *Night has a thousand eyes* (tit. it. *La notte ha mille occhi*). Fotografia: John

F. Seitz. Montaggio: Eda Warren. Musiche: Victor Young. Scenografia: Hans Dreier, Franz Bachelin. Interpreti principali: Edward G. Robinson, Gail Russell, John Lund, Virginia Bruce, William Demarest, Richard Webb. Durata: 1h 11'

The return of the whistler (1948 USA)
Regia: David Ross Lederman. Produzione: Rudolph C. Flothow per Columbia. Sceneggiatura: Edward Bock e Maurice Tombragel dal racconto *All at once, no Alice* (tit. it. *E di colpo Alice scompare*). Fotografia: Philip Tannura. Montaggio: Dwight Caldwell. Scenografia: George Brooks. Musiche: Mischa Bakaleinikoff e Wilbur Hatch. Interpreti principali: Michael Duane, Lenore Aubert, Richard Lane, James Cardwell, Ann Shoemaker. Durata: 60'

The window (1949 USA, tit. it. *La finestra socchiusa*)
Regia: Ted Tetzlaff. Produzione: Dore Schary e Frederic Ullman per RKO. Sceneggiatura: Mel Dinelli dal racconto *The boy that cried murder* (tit. it. *Scala antincendio*). Fotografia: William Steiner, Robert De Grasse. Montaggio: Frederic Knudtson. Musiche: Roy Webb. Scenografia: Sam Corso, Albert D'Agostino, Walter E. Keller. Interpreti principali: Bobby Driscoll, Barbara Hale, Arthur Kennedy, Ruth Roman, Paul Stewart. Durata: 1h 13'

No man of her own (1950 USA)
Regia: Mitchell Leisen. Produzione: Richard Maibaum per Paramount. Sceneggiatura: Sally Bensen, Catherine Turney e (non accreditato) Mitchell Leisen dal romanzo *I married a dead man* (tit.

it. *Ho sposato un'ombra*). Fotografia: Daniel L. Fapp. Montaggio: Alma Macrorie. Musiche: Hugo Friedhofer. Production design: Hans Dreier, Henry Bumstead. Scenografia: Sam Comer e Ray Moyer. Interpreti principali: Barbara Stanwyck, John Lund, Jane Cowl, Phyllis Thaxter, Lyle Bettger, Henry O'Neill. Durata: 1h 38'

El pendiente (1951 Argentina)
Regia: León Klimovsky. Sceneggiatura: Samuel Eichelbaum e Ulises Petit de Murat dal racconto *The earring* | *The death stone* | *Double life* | *The blood stone* (tit. it. *L'orecchino* | *L'orecchino di smeraldo* | *La pietra della morte*). Fotografia: Francis Boeniger. Montaggio: Atilio Rinaldi e Ricardo Rodríguez Nistal. Scenografia: Germán Gelpi e Mario Vanarelli. Musiche: Julián Bautista. Interpreti principali: Graciliano Batista, María Esther Buschiazzo, Héctor Calcaño. Durata: 1h 12'

La huella de uno labios (1952 Mexico, tit. it. *L'impronta di un bacio*)
Regia: Jaun Bustillo Oro. Produzione: Jesús Esperón. Sceneggiatura: Juan Bustillo Oro dal racconto *Collared* | *One night in Chicago* (tit. it. *Una notte a Chicago*). Fotografia: Raúl Martínez Solares. Montaggio: Gloria Schoemann. Scenografia: Javier Torres Torija. Musiche: Manuel Esperón. Interpreti: Rosario Granados, Carlos López Moctezuma, Rubén Rojo. Durata: 1h 30'

No abras nunca esta puerta (1952 Argentina)
Regia: Carlos Hugo Christensen. Sceneggiatura: Alejandro Casona dai racconti *The humming bird comes home* | *The humming bird*

(tit. it. *Gli occhi dell'anima*) e *Somebody on the phone* (tit. it. *Qualcuno al telefono*). Fotografia: Pablo Tabernero. Montaggio: José Gallego. Scenografia: Gori Muñoz. Musiche: Julián Bautista. Interpreti principali: Ángel Magaña, Roberto Escalada. Durata: 1h 25'.

Si muero antes de despertar (1952 Argentina)
Regia: Carlos Hugo Christensen. Sceneggiatura: Alejandro Casona dal racconto *If I should die before I wake* (tit. it. *Se dovessi morire prima di svegliarmi*). Fotografia: Pablo Tabernero. Montaggio: José Gallego. Scenografia: Gori Muñoz. Musiche: Julián Bautista. Interpreti principali: Nestor Lavarce, Floren Delbene. Durata: 1h 13'.

Rear window (1954 USA, tit. it. *La finestra sul cortile*)
Regia: Alfred Hitchcock. Produzione: Alfred Hitchcock (non accreditato) per Paramount. Sceneggiatura: John Michael Hayes dal racconto *It had to be murder* | *Rear window* (tit. it. *La finestra sul cortile*). Fotografia: Robert Burks. Montaggio: George Tomasini. Musiche: Franz Waxman. Scenografia: Joseph MacMillan Johnson e Hal Pereira. Costumi: Edith Head. Interpreti principali: James Stewart, Grace Kelly, Wendell Corey, Thelma Ritter, Raymond Burr. Durata: 1h 52'

Obsession (1954 Francia, tit. it. *Domanda di grazia*)
Regia: Jean Delannoy. Produzione: Henry Deutschmeister. Sceneggiatura: Roland Laudenbach, Jean Delannoy, Antoine Blondin e Gian Luigi Rondi dal racconto *Silent as the grave* (tit. it. *Muta come una tomba*). Fotografia: Pierre Montazel. Montaggio: James

Cuenet. Musiche: Paul Misraki. Scenografia: René Renoux. Interpreti principali: Michèle Morgan, Raf Vallone, Marthe Mercadier, Jean Gaven. Durata: 1h 40'

Nightmare (1956 USA, tit. it. Giorni di dubbio)
Regia: Maxwell Shane. Produzione: William H. Pine e William C. Thomas per United Artists. Sceneggiatura: Maxwell Shane dal racconto *And so to death* | *Nightmare* (tit. it. *Incubo*). Fotografia: Joe Biroc. Montaggio: George Gittens. Musiche: Herschel Burke Gilbert. Scenografia: Frank Sylos. Interpreti principali: Edward G. Robinson, Kevin McCarthy, Connie Russell. Durata: 1h 29'

El ojo de cristal (1956 Spagna)
Regia: Antonio Santillán. Produzione: Gonzalo Elvira, Ignacio F. Iquino. Sceneggiatura: Ignacio F. Iquino, José Antonio de la Loma e Joaquina Algars dal racconto *Through a dead man's eye* (tit. it. *L'occhio di vetro* | *Attraverso l'occhio di un morto* | *L'occhio del morto*). Fotografia: Ricardo Albiñana. Montaggio: Juan Luis Oliver. Scenografia: Antonio Liza. Musiche: José Casas Augé. Interpreti principali: Carlos López Moctezuma, Armano Moreno, Beatriz Aguirre, Carolina Jiménez, Miguel Fleta. Durata: 1h 32'

Escapade (1957 Francia, tit. it. *Delitto blu*)
Regia: Ralph Habib. Produzione: Christine Gouze-Rénal e Fred Surin. Sceneggiatura: Albert Valentin e Marcel Achard dal racconto *Cinderella and the mob* (tit. it. *Cenerentola e la gang*). Fotografia: Pierre Petit. Montaggio: Raymond Lamy. Musiche: Michel Emer.

Scenografia: Georges Wakhévitch. Interpreti principali: Louis Jourdan, Dany Carrel, Roger Hanin, Lise Delamare. Durata: 1h 45'

Shisha to no kekkon (1960 Giappone)
Regia: Osamu Takahashi. Produzione: Masaharu Kokaji. Sceneggiatura: Osamu Takahashi e Tsutomu Tamura dal romanzo *I married a dead man* (tit. it. *Ho sposato un'ombra*). Fotografia: Takashi Kawamata. Musiche: Norio Maeda. Interpreti principali: Tsutomu Haruyama, Chieko Higashiyama, Reiko Hitomi. Durata: 1 h 36'

Bire on vardi (1963 Turchia)
Regia: Memduh Ün. Produzione: Memduh Ün. Sceneggiatura: Lütfi Akad e Memduh Ün dal romanzo *Deadline at dawn* (tit. it. *Si parte alle sei*). Fotografia: Mustafa Yilmaz. Montaggio: Diamendi Fimeridis. Interpreti principali: Fatma Girik, Tamer Ygit, Hüseyin Baradan. Durata: 1h 29'

Aa bakudan (1964 Giappone)
Regia: Kihachi Okamoto. Produzione: Tomoyuki Tanaka. Sceneggiatura: Kihachi Okamoto dal racconto *Dipped in blood* (tit. it. *Le avventure di una penna stilografica*). Fotografia: Shinsaku Uno. Montaggio: Yoshitami Kuroiwa. Musiche: Masaru Satô. Interpreti principali: Yûnosuke Itô, Fubuki Koshiji, Ichirô Nakatani. Durata: 1h 35'

Dro itsureba gantiadisas (1965 Unione Sovietica)

Regia: Neli Nenova e Geno Tsulaia. Produzione: Susana Kvaratskhelia. Sceneggiatura: Neli Nenova e Geno Tsulaia dal romanzo *Deadline at dawn* (tit. it. *Si parte alle sei*). Fotografia: Givi Rachvelishvili. Montaggio: Lusia Vartikyan. Musiche: Otar Gordeli. Interpreti principali: Ariadna Shengelaia, Merab Tavadze, Guranda Gabunia. Durata: 1h 30'

The boy cried murder (1966 UK / Germania Ovest / Yugoslavia)
Regia: George P. Breakston. Produzione: Philip N. Krase per CCC-Carlos Film Production e Bernard Luber. Sceneggiatura: Robin Estridge dal racconto *The boy that cried murder* (tit. it. *Scala antincendio*). Fotografia: Milorad Markovic. Montaggio: Milanka Nanovic. Musiche: Martin Slavin. Interpreti: Tim Barrett, Phil Brown, Veronica Hurst, Beba Loncar, Fraser MacIntosh. Durata: 1h 26'

Kaboos (1966 Iran)
Regia: Reza Safai. Produzione: Mansour Marzi e Roohollah Mirian. Sceneggiatura: Mansour Marzi dal racconto *And so to death | Nightmare* (tit. it. *Incubo*). Fotografia: Reza Anjom Rooz. Montaggio: Reza Safai. Musiche: Jafar Pourhashemi. Interpreti principali: Ali Azad, Malakeh Ranjbar, Akbar Jannati Shirazi.

Yoru no wana (1967 Giappone)
Regia: Sôkichi Tomimoto. Produzione: Hiroaki Fujii. Sceneggiatura: Kazuo Funahashi dal romanzo *Black angel* (tit. it. *L'angelo nero*). Fotografia: Jôji Ohara. Montaggio: Shôji Sekiguchi. Musiche: Sei Ikeno. Interpreti principali: Ayako Wakao, Masaya Takahashi,

Masahiko Naruse. Durata: 1h 25'

La mariée était en noir (1968 Francia, tit. it. *La sposa in nero*)
Regia: François Truffaut. Produzione: Marcel Berbert per Les films du Carrosse / Dino De Laurentiis. Sceneggiatura: François Truffaut e Jean-Louis Richard dal romanzo *The bride wore black* (tit. it. *La sposa in nero*). Fotografia: Raoul Coutard. Montaggio: Claudine Bouché. Scenografia: Pierre Guffroy. Musiche: Bernard Hermann. Interpreti principali: Jeanne Moreau, Claude Rich, Jean-Claude Brialy, Michel Bouquet, Michel Lonsdale, Charles Denner, Daniel Boulanger, Christophe Bruno. Durata: 1h 47'

La sirène du Mississippi (1969 Francia, tit. it. *La mia droga si chiama Julie*)
Regia: François Truffaut. Produzione: Marcel Berbert per Les films du Carrosse. Sceneggiatura: François Truffaut dal romanzo *Waltz into darkness* (tit. it. *Vertigine senza fine*). Fotografia: Denys Clerval. Montaggio: Agnès Guillemot. Musiche: Antoine Duhamel. Scenografia: Claude Pignot. Interpreti principali: Jean-Paul Belmondo, Catherine Deneuve, Michel Bouquet. Durata: 2h 3'

La pupa del gangster (1975 Italia)
Regia: Giorgio Capitani. Produzione: Carlo Ponti, Zev Braun. Sceneggiatura: Ernesto Gastaldi e Tom Rowe dal racconto *One night in Chicago | Collared* (tit. it. *Una notte a Chicago*). Fotografia: Alberto Spagnoli. Montaggio: Renato Cinquini e Francesco Malvestito. Musiche: Piero Umiliani. Scenografia: Enrico Sabbatini.

Interpreti principali: Sophia Loren, Marcello Mastroianni, Aldo Maccione, Pierre Brice, Alvaro Vitali, Dalila Di Lazzaro, Leopoldo Mastelloni. Durata: 1h 35'

Union City (1980 USA)
Regia: Mark Reichert. Produzione: Graham Belin per Columbia Pictures. Sceneggiatura: Mark Reichert dal racconto *The corpse next door* (tit. it. *Il cadavere della porta accanto*). Fotografia: Edward Lachman. Montaggio: Eric Albertson. Musiche: Chris Stein. Scenografia: George Stavrinos. Interpreti principali: Dennis Lipscomb, Deborah Harry, Everett McGill, Irina Maleeva, Pat Benatar, Tony Azito. Durata: 1h 27'

J'ai épousé une ombre (1983 Francia, tit. it. *Ho sposato un'ombra*)
Regia: Robin Davis. Produzione: Alain Sarde per Sara-Films / TF1. Sceneggiatura: Patrick Laurent e Robin Davis dal romanzo *I married a dead man* (tit. it. *Ho sposato un'ombra*). Fotografia: Bernard Zitzermann. Montaggio: Marie Castro Vazquez. Musiche: Philippe Sarde. Scenografia: Ivan Maussion. Interpreti principali: Nathalie Baye, Francis Huster, Richard Bohringer. Durata: 1h 50'

Cloak & Dagger (1984 USA, tit. it. *La finestra sul delitto*)
Regia: Richard Franklin. Produzione: Allan Carr per Universal Pictures. Sceneggiatura: Nancy Dowd dal racconto *The boy that cried murder* (tit. it. *Scala antincendio*). Fotografia: Victor J. Kemper. Montaggio: Andrew London. Musiche: Brian May. Art direction: Todd Hallowell. Scenografia: Hal Gausman. Interpreti: Henry

Thomas, Dabney Coleman, Michael Murphy, Christina Nigra, Jeanette Nolan, John McIntire. Durata: 1h 41'

Corsa in discesa (1989, Italia)
Regia: Corrado Franco. Produzione: Corrado Franco. Sceneggiatura: Corrado Franco dal racconto *Debt of honor* (tit. it. *Debito d'onore*). Fotografia: Luca Bigazzi. Montaggio: Giorgio Venturoli. Musiche: Adriano Maria Vitali. Interpreti principali: Rüdiger Vogler, Deborah Jones, Bruno Stori. Durata: 1h 38'

Mrs. Winterbourne (1996 USA, tit. it. *Scambio di identità*)
Regia: Richard Benjamin. Produzione: Dale Pollock, Ross Canter e Oren Koules per TriStar Pictures / A&M Films. Sceneggiatura: Lisa-Maria Radano e Phoef Sutton dal romanzo *I married a dead man* (tit. it. *Ho sposato un'ombra*). Fotografia: Alex Nepomniaschy. Montaggio: Jacqueline Cambas e William Fletcher. Musiche: Patrick Doyle. Scenografia: Dennis Davenport. Interpreti principali: Ricki Lake, Shirley MacLaine, Brendan Fraser. Durata: 1h 45'

Original sin (2001 USA)
Regia: Michael Cristofer. Produzione: Denise Di Novi, Kate Guinzburg, Carol Lees, Michael S. Glick per Metro-Goldwyn-Mayer. Sceneggiatura: Michael Cristofer dal romanzo *Waltz into darkness* (tit. it. *Vertigine senza fine*). Fotografia: Rodrigo Prieto. Montaggio: Eric A. Sears. Musiche: Terence Blanchard. Scenografia: John R. Jensen, Jorge Sainz. Interpreti principali: Antonio Banderas, Angelina Jolie, Thomas Jane, Jack Thompson. Durata: 1h 56'

Hit list (2009 India)
Regia: Sandip Ray. Sceneggiatura: Sandip Ray. Fotografia: Sasanko Palit. Musiche: Sandip Ray. Interpreti principali: Mithu Chakraborty, Sudipta Chakraborty, Siddhartha Chatterjee. Durata: 1h 45'

2. Film per la televisione

Martha (1973 Germania Ovest)
Regia: Rainer W. Fassbinder. Produzione: Peter Märthesheimer e Fred Ilgner per WDR. Sceneggiatura: Rainer W. Fassbinder dal racconto *For the rest of her life | Now I've got you* (tit. it. *La prigioniera | Per il resto della vita*). Fotografia: Michael Ballhaus. Montaggio: Liesgret Schmitt-Klink. Scenografia: Lothar Schulz. Interpreti principali: Margit Carstensen, Karlheinz Böhm, Gisela Fackeldey, Adrian Hoven, Barbara Valentin. Durata: 1h 56'

You'll never see me again (1973 USA)
Regia: Jeannot Szwarc. Produzione: David J. O'Connell, Harve Bennett, Arnold F. Turner. Sceneggiatura: William Wood e Gerald Di Pego dal racconto omonimo (tit. it. *Non mi vedrai mai più*). Fotografia: Walter Strenge. Montaggio: Richard G. Wray. Scenografia: Sydney Z. Litwack. Musiche: Richard Clements. Interpreti principali: David Hartman, Jane Wyatt, Ralph Meeker, Jess Walton. Durata: 1h 13'

Les yeux qui hurlent (1973, Francia)
Regia: Bernard Maigrot. Sceneggiatura: Alain Franck dal racconto

The case of the talking eyes (tit. it. *Gli occhi che parlano*). Interpreti principali: Maria Meriko, Colette Teissèdre, Jean Mondain.

Arde, María, arde (1978, Venezuela)
Sceneggiatura: Raúl Zenteno. Interpreti principali: Marina Baura, Gustavo Rodríguez, Jose Paniagua.

Akai shisen (1980 Giappone)
Regia: Yasuzô Masumura, Toshiaki Kunihara. Sceneggiatura: Kanji Yasumoto dal romanzo *Deadline at dawn* (tit. it. *Si parte alle sei*). Fotografia: Yoshihisa Nakagawa. Musiche: Ryûdô Uzaki. Interpreti principali: Momoe Yamaguchi, Tomokazu Miura, Rentarô Mikuni. Durata: 1h 34'

Kamen no hanayome - Kurayami e no waltz (1981 Giappone)
Regia: Tatsumi Kumashiro. Sceneggiatura: Susumu Saji dal romanzo *Waltz into darkness* (tit. it. *Vertigine senza fine*). Interpreti principali: Kin'ya Aikawa, Leo Morimoto, Wakako Sakai. Durata: 1h 30'

Kuroi kâten (1982 Giappone)
Regia: Shôkaku Baba. Sceneggiatura: Katsumi Okamoto dal romanzo *The black curtain* (tit. it. *Sipario nero*). Interpreti principali: Makoto Fujita, Mari Shirato, Karin Yamaguchi. Durata: 1h 52'

Sít na bludicku (1983 Cecoslovacchia)
Regia: Jaroslav Dudek. Sceneggiatura: Jana Dudková dal racconto *The Dancing Detective | Dime a Dance* (tit. it *Il detective danzante*).

Fotografia: Alois Nozicka. Montaggio: Jaroslav Kotlant. Musiche: Ladislav Staidl. Interpreti principali: Dagmar Havlová, Evelyna Steimarová, Svatopluk Mohapl. Durata: 1h 1'

You'll never see me again (1986 UK)
Regia: Juan Luis Buñuel. Produzione: Peter Miller e Patrick Dromgoole. Sceneggiatura: Terence Feely dal racconto omonimo (tit. it. *Non mi vedrai più*). Scenografia: Pilar Foy. Interpreti principali: Yves Beneyton, Diana Coupland, Peter Gilmore. Durata: 1 h

I'm dangerous tonight (1990 USA, tit. it. *Vestito che uccide*)
Regia: Tob Hooper. Produzione: Bruce Lansbury e Philip John Taylor per MCA-Universal. Sceneggiatura: Bruce Lansbury e Philip John Taylor dal racconto omonimo (tit. it. *Sono pericolosa stasera*). Fotografia: Levie Isaacks. Montaggio: Carl Kress. Musiche: Nicholas Pike. Scenografia: Leonard A. Mazzola. Interpreti principali: Mädchen Amick, Corey Parker, Daisy Hall, Ronald Lee Ermey, Anthony Perkins. Durata: 1h 33'

Vikno navproti (1991 Unione Sovietica)
Regia: Eduard Dmitriyev. Sceneggiatura: Eduard Dmitriyev e Natalya Bashkina dal racconto *Rear window* (tit. it. *La finestra sul cortile*). Fotografia: Igor Primissky. Montaggio: Alla Guzik. Musiche: Vadim Bibergan. Durata: 1h 24'

Rear window (1998 USA, tit. it. *La finestra sul cortile*)
Regia: Jeff Bleckner. Produzione: Sheldon Abend, Robert V. Gaulin e

Jeff Bleckner per Hallmark Entertainment. Sceneggiatura: Eric Ellis Overmyer e Larry Gross dal racconto *It had to be murder | Rear window* (tit. it. *La finestra sul cortile*). Fotografia: Ken Kelsch. Montaggio: Geoffrey Rowland. Musiche: David Shire. Scenografia: Randall Richards. Interpreti principali: Christopher Reeve, Daryl Hannah, Robert Forster. Durata: 1h 29'

Die unschuld der krähen (1998 Germania)
Regia: Horst Johann Sczerba. Produzione Sabine Timmermann e Wolfgang Pagel. Sceneggiatura: Horst Johann Sczerba dal racconto *Murder always gathers momentum | Momentum | Murder Is a Snowball* (tit. it. *Il treno per l'inferno*). Fotografia: Martin Kukula. Montaggio: Marcel Peragine. Scenografia: Christian Bussmann. Musiche: Dirk Raulf. Interpreti principali: Joachim Król, Nina Petri, Dieter Landuris. Durata: 1h 30'

She's no angel (2002 USA)
Regia: Rachel Feldman. Produzione: Pierre David, Ken Sanders e Noël A. Zanitsch per Lifetime Network. Sceneggiatura: Rachel Feldman dal romanzo *I married a dead man* (tit. it. *Ho sposato un'ombra*). Fotografia: Steve Adcock. Montaggio: Frederick Wardell. Musiche: Richard Bowers e Steve Pierson. Scenografia: Jennifer Knepshield. Interpreti principali: Tracey Gold, Dee Wallace-Stone, Kevin Dobson, Cameron Bancroft, Jeffrey Meek. Durata: 1h 32'

3. Serie televisive

Indichiamo prima i titoli delle serie, a seguire quello degli episodi ricavati da Woolrich. Accanto al paese di produzione è indicata l'emittente che ha trasmesso la serie. Viene indicato l'anno in cui l'episodio è andato in onda. Di alcuni adattamenti indicati nei repertori non siamo riusciti a rintracciare il testo di Woolrich di partenza.

The actor's studio (USA, ABC):

Three o'clock (1949, ep. 27, stag. 2), dal racconto omonimo (tit. it. *Alle tre in punto*). Interpreti: Steven Hill, Frances Reid. Philip Bourneuf. Durata: 30'

The silver theater (USA, CBS):

Silent as the grave (1949, ep. 8, stag. 1), dal racconto omonimo (tit. it. *Muta come una tomba*). Interpreti: Conrad Nagel, George Reeves, Marsha Hunt. Durata: 30'

Starring Boris Karloff (USA, ABC):

Three o'clock (1949, ep. 11, stag. 1), dal racconto omonimo (tit. it. *Alle tre in punto*). Interpreti: Boris Karloff. Durata: 30'

Suspence (USA, CBS):

Goodbye New York (1949, ep. 1, stag. 1), dal racconto *Goodbye, New York | Don't wait up for me tonight* (tit. it. *Addio, New York | Non aspettarmi stanotte*). Regia: Robert Stevens. Interpreti: Meg Mundy, Cage Clarke, Philip Coolidge. Durata: 30'

Revenge (1949, ep. 2, stag. 1), dal romanzo *The black path of fear* (tit. it. *L'incubo nero*). Regia: Robert Stevens. Interpreti: Eddie Albert, Margo, Rex Marshall. Durata: 30'

The man upstairs (1949, ep. 5, stag. 1), dal racconto omonimo (tit. it. *Le due facce della verità*). Regia: Robert Stevens. Interpreti: Reginald Denham, Mary Orr. Durata: 30'

After dinner story (1949, ep. 6, stag. 1), dal racconto omonimo (tit. it. *Morte in ascensore*). Regia: Robert Stevens. Interpreti: Otto Kruger, Rex Marshall. Durata: 30'

Post mortem (1949, ep. 10, stag. 1), dal racconto *Post mortem | Death wins the sweepstakes* (tit. it. *La morte vince alla lotteria*). Regia: Robert Stevens. Interpreti: Sidney Blackmer, Peggy Conklin, Richard Coogan. Durata: 30'

Nightmare (1950, ep. 11, sta. 3), dal racconto *And so to death | Nightmare* (tit. it. *Incubo*). Regia: Robert Stevens. Interpreti: Richard Kiley, Berry Kroeger. Durata: 30'

Colgate theater (USA, NBC):

Change of murder (1950, ep. 34, stag. 2), dal racconto omonimo (tit. it. *L'alibi non funziona | Un delitto vale l'altro*). Sceneggiatura: Neil Brant. Interpreti: Al Hopson, Charles Jordan, Bernard Nedell. Durata: 30'

Nash airflyte theater (USA, CBS):

I won't take a minute (1950, ep. 8), dal racconto *Finger of doom | I Won't Take a Minute* (tit. it. *Il tredicesimo giorno*). Regia: Marc Daniels. Sceneggiatura: Ellis Marcus. Interpreti: Dane Clark.

Durata: 30'

Manhunt (USA, NBC):

Through a dead man's eye (1951, ep. 2, stag. 1), dal racconto omonimo (tit. it. *L'occhio di vetro* | *Attraverso l'occhio di un morto* | *L'occhio del morto*). Sceneggiatura: David Swift. Interpreti: John Baragrey. Durata: 30'

Robert Montgomery presents (USA, NBC):

Phantom lady (1950, ep. 7, stag. 1), dal romanzo omonimo (tit. it. *La donna fantasma*). Regia: Norman Felton. Sceneggiatura: Alvin Sapinsley. Interpreti: Robert Montgomery, Hugh Reilly, Gordon Mills. Durata: 60'

Three o'clock (1951, ep. 21, stag. 2), dal racconto omonimo (tit. it. *Alle tre in punto*). Sceneggiatura: Thomas Phipps. Interpreti: Robert Montgomery, Olive Deering, Vaughn Taylor, Richard Greene. Durata: 60'

I wouldn't be in your shoes (1951, ep. 4, stag. 3), dal racconto omonimo (tit. it. *L'impronta dell'assassino*). Sceneggiatura: Thomas Phipps. Interpreti: Robert Montgomery, Vaughn Taylor, Katherine Squire. Durata: 60'

Lights out (USA, NBC):

Nightmare (1951, ep. 42, stag. 4), dal racconto *And so to death* | *Nightmare* (tit. it. *Incubo*). Interpreti principali: Joe Mantell, Mary Alice Moore, Perry Wilson. Durata: 30'

The Pepsi-Cola playhouse (USA, ABC):

Wait for me downstairs (1953, ep. 2, stag. 1), dal racconto *Finger of doom | I Won't Take a Minute | I'll Just Be a Minute | Wait for Me Downstairs* (tit. it. *Il tredicesimo giorno*). Regia: John English. Sceneggiatura: Fenton Earnshaw. Interpreti principali: John Hudson, Allene Roberts. Durata: 30'

The Revlon Mirror theatre (USA, NBC):

Lullaby (1953, ep. 3, stag. 2), dal racconto *The humming bird comes home | The humming bird* (tit. it. *Gli occhi dell'anima*). Regia: Felix E. Feist. Sceneggiatura: Felix E. Feist, Steve Fisher. Interpreti principali: Agnes Moorehead, Tom Drake, Betty Lynn. Durata: 30'

Summer dance (1953, ep. 10, stag. 2), dal racconto *Death between dances* (tit. it. *Canzone d'amore*). Regia: Leslie H. Martinson. Sceneggiatura: Fenton Earnshaw e Steve Fisher. Interpreti principali: Jane Greer, Barbara Bates, Glenn Langan. Durata: 30'

The mask (USA, ABC):

Framed for murder (1954, ep. 5, stag. 1), dal racconto *Three kills for one* (tit. it. *La scappatoia | Tre omicidi per uno*). Interpreti principali: Russell Hardie, Brian Keit. Durata: 60'

TV de vanguarda (Brasile, TV Pupi):

Passos que sobem (1954, ep. 7, stag. 3). Sceneggiatura: Dionísio Azevedo. Interpreti principali: Lia de Aguiar, Heitor de Andrade, Nedy de Oliveira. Durata: 60'

Your play time (USA, CBS):

Wait for me downstairs (1954, ep. 2, stag. 2), dal racconto *Finger of doom* (tit. it. *Il tredicesimo giorno*). Interpreti principali: John Hudson, Allene Roberts. Durata: 30'

Summer dance (1954, ep. 4, stag. 2), dal racconto *Death between dances* (tit. it. *Canzone d'amore*). Interpreti principali: Jane Greer, Glenn Langan, Barbara Bates. Durata: 60'

The best in mistery (USA, NBC):

Lullabye (1954, ep. 1, stag. 1), dal racconto *The humming bird comes home* (tit. it. *Gli occhi dell'anima*). Regia: Felix E. Feist. Sceneggiatura: Steve Fisher. Interpreti principali: Agnes Moorehead, Tom Drake, Betty Lynne, Lee Marvin, Jack Shea, Allan Ray. Durata: 30'

Lux video theatre (USA, CBS/NBC):

The chase (1954, ep. 19, stag. 5), dal romanzo *The black path of fear* (tit. it. *L'incubo nero*). Regia: Richard Goode. Sceneggiatura: Sumner Locke Elliott (a partire dalla sceneggiatura di Philip Yordan per il film del 1946). Interpreti principali: Pat O'Brien, Ruth Roman, James Arness. Durata: 1 h

The guilty (1956, ep. 4, stag. 7), dal racconto *It looked like murder* (tit. it. *Due amici in una camera ammobiliata*). Regia: Norman Morgan. Sceneggiatura: S.H Barnett (a partire dalla sceneggiatura di Robert Presnell per il film del 1947). Interpreti principali: Ralph Meeker, Carol Ohmart, Skip Homeier, Beverly Kidd, John Hoyt. Durata: 1 h

The black angel (1957, ep. 27, stag. 7), dal romanzo omonimo (tit. it. *L'angelo nero*). Regia: Norman Morgan. Sceneggiatura: Stanley H. Silverman. Interpreti principali: Anne Bancroft, John Ireland, Douglas Rogers, Gail Russell. Durata: 1 h

Stage 7 (USA, CBS):

Debt of honor (1955, ep. 4. stag. 1), dal racconto omonimo (tit. it. *Debito d'onore*). Regia: Lewis R. Foster. Sceneggiatura: Frederick Brady. Interpreti principali: Edmond O'Brien, Charles Bronson, Wendy Winkleman, Kasey Rogers, Steve Pendleton. Durata: 30'

Ford television theatre (USA, NBC):

Husband (1955, ep. 2, stag. 4), dal racconto omonimo (tit. it. *Il marito della diva*). Regia: James Neilson. Interpreti principali: Mala Powers, Barry Sullivan, Jonathan Hole, Ralph Dumke, Frank Hanley. Durata: 30'

The blue ribbon (1955, ep. 6, stag. 4), dal racconto omonimo. Regia: Ted Post. Sceneggiatura: Richard Collins. Interpreti principali: Gene Barry, Scott Brady, Stanley Adams, Marjorie Rambeau. Durata: 30'

Jane Wyman presents The Fireside theatre (USA, NBC):

Once upon a nightmare (1956, ep. 19, stag. 1), dal racconto *Murder at mother's knee* (tit. it. *Compito in classe*). Interpreti principali: Jane Wyman, Vivi Janiss, David Kasday. Durata: 30'

Four star playhouse (USA, CBS):

The listener (1956, ep. 16, stag. 4), dal racconto *The case of the talking eyes* (tit. it. *Gli occhi che parlano*). Regia: Roy Kellino. Sceneggiatura: Frank L. Moss. Interpreti principali: Ida Lupino, Richard Lupino, Walter Coy, Ralph Moody. Durata: 30'

Climax (USA, CBS):

Sit down with death (1956, ep. 28, stag. 2), dal racconto *After-dinner story* (tit. it. *Morte in ascensore*). Regia: John Frankenheimer. Sceneggiatura: James P. Cavanagh. Interpreti principali: Ralph Bellamy, William Talman, John Williams, Dan Barton, Vicki Cummings. Durata: 60'

Grande teatro Tupi (Brasile, TV Tupi):

Janela indiscreta (1956, ep. 36, stag. 6), dal racconto *Rear window* (tit. it. *La finestra sul cortile*). Regia: Walter Hugo Khouri. Sceneggiatura: Reinaldo Lopes. Interpreti principali: Rita Cléos, Emanuele Corinaldi, Guilherme Corrêa.

Playhouse 90 (USA, CBS):

Rendezvous in black (1956, ep. 4, stag. 1), dal romanzo omonimo (tit. it. *Appuntamenti in nero*). Regia: John Frankenheimer. Sceneggiatura: James P. Cavanagh. Interpreti principali: Franchot Tone, Laraine Day, Boris Karloff, Tom Drake. Durata: 1h 30'

Alfred Hitchcock presents (USA, CBS/NBC):

The big switch (1956, ep. 15, stag. 1, tit. it. *Scambio*) dal racconto

Change of murder (tit. it. *Un delitto vale l'altro*). Regia: Don Weis. Sceneggiatura: Richard Carr. Interpreti principali: George Mathews, George E. Stone, Joe Downing, Beverly Michaels. Durata: 30'

Momentum (1956, ep. 39, stag. 1, tit. it. *Reazione a catena*) dal racconto *Murder always gathers momentum* (tit. ita. *Un treno per l'inferno*). Regia: Robert Stevens. Sceneggiatura: Francis Cockrell. Interpreti principali: Skip Homeier, Joanne Woodward, Ken Christy. Durata: 30'

Post mortem (1958, ep. 33, stag. 3, tit. it. *Biglietto vincente*) dal racconto *Post mortem | Death wins the sweepstakes* (tit. it. *La morte vince alla lotteria*). Regia: Arthur Hiller. Sceneggiatura: Robert C. Dennis. Interpreti principali: Joanna Moore, Steve Forrest, James Gregory. Durata: 30'

Studio 57 (USA, DuMond network):

You take ballistics (1957. ep. 19, stag. 3), dal racconto omonimo (tit. it. *Un problema di balistica*). Regia: John Brahm. Sceneggiatura: Joel Murcott. Interpreti principali: Lee Marvin, Joseph Wiseman, Howard Smith, Regis Toomey, Ralph Neff, Arthur Batanides. Durata: 30'

General electric theater (USA, CBS):

The earring (1957. ep. 17, stag. 5), dal racconto *The death stone | The earring* (tit. it. *L'orecchino | L'orecchino di smeraldo | La pietra della morte*). Regia: Jules Bricken. Sceneggiatura: James Cavanagh. Interpreti principali: Ronald Reagan, Greer Garson,

Eduard Franz, Ruth Lee, Norman Lloyd. Durata: 30'

The cab driver (1957, ep. 29, stag. 5), dal racconto *Cab, Mister?* (tit. it. *Taxi girl*). Regia: Don Weis. Sceneggiatura: John L. Greene. Interpreti principali: Ronald Reagan, Imogene Coca, Keenan Wynn, Harry Bartell. Durata: 30'

The web (USA, NBC):

Added attraction (1957, ep. 5, stag. 1) dal racconto *Double feature* (tit. it. *Lo spettacolo più emozionante | Fuori programma | Doppio spettacolo*). Regia: Walter Doniger. Sceneggiatura: Francis M. Cockrell. Interpreti principali: William Boyett, Thomas Coley, Maxine Cooper. Durata: 30'

The George Sanders mystery theater (USA, NBC):

The night I died (1957, ep. 11, stag. 1) dal racconto omonimo (tit. it. *La notte in cui morii*). Regia: Fletcher Markle. Sceneggiatura: Brainerd Duffield. Interpreti principali: Paul Gary, Benny Rubin, Howard McNear. Durata: 30'

Suspicion (USA, NBC):

Four o'clock (1957, ep. 1, stag. 1) dal racconto *Three o'clock* (tit. it. *Alle tre in punto*). Regia: Alfred Hitchcock. Sceneggiatura: Francis Cockrell. Interpreti principali: E.G. Marshall, Nancy Kelly, Richard Long. Durata: 1h

Schlitz playhouse of stars (USA, CBS):

Bluebird's seventh wife (1958, ep. 26, stag. 7) dal racconto omonimo

(tit. it. *La settima moglie di Barbablù*). Regia: Paul Henreid. Sceneggiatura: John Dunkel e John McGreevey. Interpreti principali: Ralph Meeker, Phyllis Avery, Hugh Marlowe, Jackie Loughery. Durata: 30'

TV teatro (Brasile, TV Tupi):

Caça ao Campeão (1959, ep. 3, stag. 2). Sceneggiatura: Walter George Durst. Interpreti principali: Percy Aires, Rolando Boldrin, Carlos Castilho

Armchair theatre (UK, ITV Network):

You'll never see me again (1959, ep. 49, stag. 3) dal racconto omonimo (tit. it. *Non mi vedrai mai più*). Regia: Ted Post. Interpreti principali: Ben Gazzara, Leo Genn, Brenda de Banzie

Moment of fear (USA, NBC):

Fire by night (1960, ep. 10, stag. 1) dal racconto *The night reveals* (tit. it. *I segreti della notte*). Sceneggiatura: David Davidson. Interpreti principali: Phyllis Hill, Peter Mark Richman, Fay Spain. Durata: 1 h

Gran teatro (Spagna, Televisión Española TVE):

Pesadilla (1960) dal racconto *Nightmare | And so to death* (tit. it. *Incubo*). Regia: Juan Guerrero Zamora. Interpreti principali: Valeriano Andrés, Fernando Delgado, Fernando Guillén. Durata: 1h 30'

Thriller (USA, NBC):

Papa Benjamin (1961, ep. 26, stag. 1) dal racconto *Music from the dark* (tit. it. *Musica dalle tenebre*). Regia: Ted Post. Sceneggiatura: John Kneubuhl. Interpreti principali: Boris Karloff, John Ireland, Jeanne Bal. Durata: 60'

Late date (1961, ep. 27, stag. 1) dal racconto *The corpse and the kid* (tit. it. *L'appuntamento | Il cadavere nel tappeto*). Regia: Herschel Daugherty. Sceneggiatura: Donald S. Sanford. Interpreti principali: Boris Karloff, Larry Pennell, Edward Platt. Durata: 60'

Guillotine (1961, ep. 2, stag. 2) dal racconto *Steps going up* (tit. it. *Gli scalini del patibolo*). Regia: Ida Lupino. Interpreti principali: Boris Karloff, Alejandro Rey, Danielle de Metz e Robert Middleton. Durata: 60'

The Alfred Hitchcock hour (USA, CBS/NBC):

The black curtain (1962. ep. 9, stag. 1) dal romanzo omonimo (tit. it. *Sipario nero*). Regia: Sydney Pollack. Sceneggiatura: Joel Murcott. Interpreti principali: Richard Basehart, Lola Albright e James Farentino. Durata: 60'

A intrusa (Brasile, TV Tupi). Telenovela del 1962 basata sul romanzo *I married a dead man* (tit. it. *Ho sposato un'ombra*). Interpreti principali: Rita Cléos, Tarcísio Meira.

La noche al hablar (Spagna, Televisión Española TVE):

Proyecto para matar (1964) probabilmente tratto dal racconto *Intent to kill* (tit. it. *L'intento di uccidere*). Regia: Marco Reyes.

Interpreti principali: Mercedes Borqué, Ana Casares e María Dolores Pradera

Charlie saldrá esta noche (1964) dal racconto *Charlie won't be home tonight* (tit. it. *Stanotte, Charlie non sarà a casa*). Regia: Marco Reyes. Interpreti principali: Jorge Cuadros, Daniel Dicenta, Manuel Dicenta

Tras la puerta cerrada (Spagna, Televisión Española TVE):

Pesadilla (1964, ep. 10, stag. 1) tratto dal racconto *Nightmare | And so to death* (tit. it. *Incubo*). Regia: Pedro Amalio López. Durata: 50'

Alguien al teléfono (1964, ep. 13, stag. 1) dal racconto *Somebody on the phone* (tit. it. *Qualcuno al telefono*). Regia: Pedro Amalio López. Sceneggiatura: Luis Calvo Teixeira. Durata: 50'

El ángel negro (1964, ep. 14, stag. 1) dal romanzo *Black angel* (tit. it. *L'angelo nero*). Regia: Pedro L. Ramírez. Sceneggiatura: Manuel Tamayo. Interpreti principali: Mercedes Borqué, José María Caffarel, Willie Ellie. Durata: 50'

Rosas de muerte (1964, ep. 15, stag. 1) dal racconto *The death rose* (tit. it. *Rosa di morte*). Regia: Pedro Amalio López. Sceneggiatura: José María Rincón. Interpreti principali: Maite Blasco, Enrique Closas, Ángel de la Fuente. Durata: 50'

La hija de Endicot (1964, ep. 16, stag. 1) dal racconto *Endicott's girl* (tit. it. *La ragazza di Endicott | La figlia di Endicott*). Regia: Pedro L. Ramírez. Sceneggiatura: Manuel Tamayo. Interpreti principali: José Bódalo, Margot Cottens, Fernando Delgado. Durata: 50'

La novia de luto (1965, ep. 18. stag. 1) dal romanzo *The bride wore black* (tit. it. *La sposa era in nero*). Regia: Pedro Amalio López. Durata: 50'

La mujer fantasma (1965, ep. 19 e 20, stag. 1) dal romanzo *The phantom lady* (tit. it. *La donna fantasma*). Regia: Pedro L. Ramírez. Sceneggiatura: Pedro L. Ramírez. Interpreti principali: Fernando Rey, María Burgo, José Sepúlveda, Juan Miguel Cuesta, Pedro Espinosa. Durata: 50' + 50'

En el piso de arriba (1965, ep. 22, stag. 1): potrebbe essere tratto dal racconto *The body upstairs* (tit. it. *Il cadavere al piano di sopra*) oppure dal racconto *The man upstairs* (tit. it. *Le due facce della verità*). Regia: Pedro Amalio López. Durata: 50'

La puerta por dentro (1965, ep. 23, stag. 1). Regia: Pedro L. Ramírez. Durata: 50'

La estilográfica (1965, ep. 30, stag. 1) dal racconto *Dipped in blood* (tit. it. *Le avventure di una penna stilografica*). Regia: Pedro L. Ramírez. Interpreti principali: Valeriano Andrés, Alfonso del Real, Alberto Fernández. Durata: 50'

El plazo expira al amanecer (1965, ep. 32, stag. 1) dal romanzo *Deadline at dawn* (tit. it. *Si parte alle sei*). Regia: Arturo Ruiz-Castillo. Interpreti principali: Barta Barri, Mercedes Borqué, Manuel Dicenta. Durata: 50'

Primera fila (Spagna, Televisión Española TVE):

Deuda pendiente (1965) dal racconto *Debt of honor* (tit. it. *Debito d'onore*). Regia: Fernando Delgado. Interpreti principali: Valeriano Andrés, José María Escuer, María Luisa Merlo. Durata:

1h 30’

Théâtre d'une heure (Canada, Radio-Canada):
Une incroyable histoire (1966) dal racconto *The boy cried murder* (tit. it. *Scala antincendio*). Regia: Jean Dumas. Sceneggiatura: Yvan Leraux. Durata: 1 h

A intrusa (Brasile, Rede Tupi). Telenovela del 1967 basata sul romanzo *I married a dead man* (tit. it. *Ho sposato un’ombra*). Interpreti principali: Dina Sfat, Hélio Souto.

Journey to the unknown (UK, ABC):
Jane Brown’s Body (1968, ep. 4, stag. 1) dal racconto omonimo (tit. it. *Il corpo di Jane Brown*). Regia: Alan Gibson. Sceneggiatura: Anthony Skene e John Gould. Interpreti principali: Stefanie Powers, David Buck, Alan MacNaughtan, Sarah Lawson. Durata: 60’

Diana en negro (Spagna, Televisión Española TVE):
La esposa del jugador (1970) dal racconto *The poker player's wife*. Regia: Pedro Amalio López. Sceneggiatura: José María Rincón. Interpreti principali: José Bódalo, Ernesto Aura, José Crespo. Durata: 50’
Pesadilla (1970) dal racconto *Nightmare | And so to death* (tit. it. *Incubo*). Regia: Pedro Amalio López. Sceneggiatura: José María Rincón. Interpreti principali: José Bódalo, Enric Arredondo, Alberto Fernández. Durata: 50’

Citas en la noche (1970). Regia: Pedro Amalio López. Durata: 50'

A las tres en punto (1970) dal racconto *Three o'clock* (tit. it. *Alle tre in punto*). Sceneggiatura: Juan Tébar. Interpreti principali: José Bódalo, Lola Herrera, Alberto Agudín. Durata: 50'

Ficciones (Spagna, Televisión Española TVE):

Pesadilla (1974) dal racconto *Nightmare | And so to death* (tit. it. *Incubo*). Regia: Sergi Schaaff. Sceneggiatura: Dolores Sarrià Gómez. Interpreti principali: Pepa Ferrer, Francisco Grijalvo, Fernando Guillén.

Rendez-vous en noir (Francia, TF1), 6 episodi andati in onda nel 1977 e tratti dal romanzo *Rendezvous in black* (tit. it. *Appuntamenti in nero*). Regia: Claude Grinberg. Sceneggiatura: André Var. Interpreti principali: Daniel Auteuil, Jean-Pierre Aumont, Madeleine Bouchez. Durata: 52' a ep.

Histoire insolites (Francia, TF1):

Folies douces (1979, ep. 2., stag. 2) dal racconto *Silent as the grave* (tit. it. *Muta come una tomba*). Regia: Maurice Ronet. Sceneggiatura: Claudine Reinach e Maurice Ronet. Interpreti principali: Maurice Ronet, Josephine Chaplin. Bernard Le Coq. Durata: 1h 5'

Tu comprends ça, soldat? (1979, ep. 3, stag. 2) dal racconto *The light in the window* (tit. it. *Luce alla finestra*). Regia: Pierre Granier-Deferre. Sceneggiatura: Jean Bany e Pierre Granier-Deferre. Interpreti principali: Laurent Malet, Valérie

Mairesse, Jacques Frantz. Durata: 58'

Une dernière fois Catherine (1979, ep. 4, stag. 2) dal racconto *One last night | I'll take you home, Kathleen* (tit. it. *Per l'ultima volta, Kathleen*). Regia: Pierre Grimblat. Sceneggiatura: Jean-Patrick Manchette. Interpreti principali: Elisabeth Huppert, Marc Porel, Michel Auclair. Durata: 58'

Le locataire d'en haut (1979, ep. 6, stag. 2) dal racconto *The man upstairs* (tit. it. *Le due facce della verità*). Regia: Gilles Grangier. Sceneggiatura: Jean Herman e Gilles Grangier. Interpreti principali: Bernard Fresson, Juliette Mills, Pierre Destailles. Durata: 60'

Darkroom (USA, Universal Television):

Guillotine (1982, ep. 13, stag. 1) dal racconto *Steps going up* (tit. it. *Gli scalini del patibolo*). Regia: Rick Rosenthal. Sceneggiatura: Peter Allan Fields. Interpreti principali: James Coburn, Dick Balduzzi, Frank M. Bernard

Intrigues (Francia):

L'oeil du mort (1985) dal racconto *Through a dead man's eye* (tit. it. *L'occhio di vetro | Attraverso l'occhio di un morto | L'occhio del morto*). Regia: Fabrice Cazeneuve. Sceneggiatura René Belletto. Interpreti principali: Hito Jaulmes, Sandrine Kljajic, Pierre Desproges

Alfred Hitchcock presents (USA, NBC / USA Network):

Four'o clock (1986, ep. 21, stag. 1) dal racconto *Three o'clock* (tit. it.

Alle tre in punto). Regia: Andrew Mirisch. Sceneggiatura: Steve Bello. Interpreti principali: Kenneth McMillan, Ellen Tobie. Durata: 23'

Fallen angels (USA, Showtime):

Murder, Obliquely (1993, ep. 5, stag. 1) dal racconto omonimo (tit. it. *La porta chiusa | Indirettamente omicidio*). Regia: Alfonso Cuarón. Sceneggiatura: Amanda Silver e William Horberg. Interpreti principali: Laura Dern, Alan Rickman, William Horberg. Durata: 30'

A dime a dance (1995, ep. 3, stag. 2) dal racconto *The dancing detective | Dime a dance* (tit. it. *Il detective danzante*). Regia: Peter Bogdanovich. Sceneggiatura: Allan Scott e William Horberg. Interpreti principali: Jennifer Grey, Eric Stoltz, Richard Portnow. Durata: 37'

The black bargain (1995, ep. 8, stag. 2) dal racconto *The black bargain | The night of february 17,1924* (tit. it. *La notte del 17 febbraio 1924*). Regia: Keith Gordon. Sceneggiatura: Don MacPherson e William Horberg. Interpreti principali: Miguel Ferrer, Lucinda Jenney, Grace Zabriskie. Durata: 32'

The hunger (UK / Canada, Showtime):

I'm dangerous tonight (1997, ep. 11, stag. 1) dal racconto omonimo (tit. it. *Sono pericolosa stasera*). Regia: Russell Mulcahy. Sceneggiatura: Gerald Wexler. Interpreti principali: Terence Stamp, Esai Morales, Marie-Josée Croze. Durata: 27'

I'm very dangerous tonight (2000, ep. 13, stag. 2) dal racconto *I'm*

dangerous tonight (tit. it. *Sono pericolosa stasera*). Regia: Alain Desrochers. Sceneggiatura: Terry Curtis Fox. Interpreti principali: Paul Hopkins, Sabrina Boudot, Lara Wickes. Durata: 26'